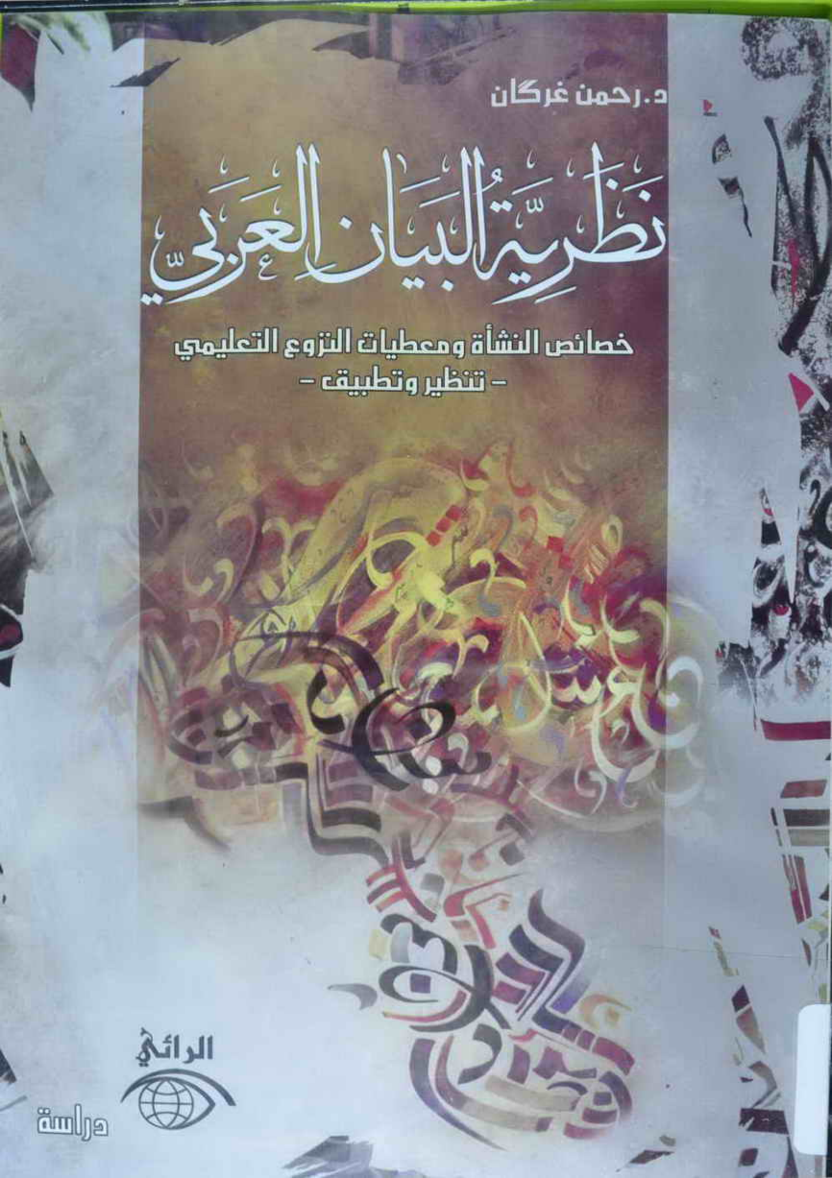

د. رحمن غركان
نظرية البيان العربي
خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي
- تنظير وتطبيق -
الرائي
دراسة

د. رحمن غركان

نَظَريةُ البَيان العَربي

خَصائصُ النَشأة وَمُعطَيات النُزُوع التَّعليمي

(تَنظير وتَطبيق)

دراسة

نظرية البيان العربي/ دراسة أدبية
تأليف د. رحمن غركان
الطبعة الأولى : ٢٠٠٨م.
حقوق الطبع محفوظة لدار الراني.



الناشر:
دار الراني للدراسات والترجمة والنشر.
العنوان الرئيسي:
دمشق - قدسيا - الأحداث
شارع صلاح الدين الأيوبي
جادة الجلاء(٣) - بناء رقم ١٠.
هاتف: ٣٢٣٩٨٨٨٨ - ١١ - ٩٦٣+
فاكس: ٣٢٣٩٨٨٨٢ - ١١ - ٩٦٣+
بريد الكتروني: al-raee@nail.sy
الموقع الالكتروني: www.aleaee-books.com
تصميم الغلاف: الفنان أسامة الأسدي
التنضيد الضوئي: مؤسسة النور. ريف دمشق - السيدة زينب.
الطباعة: مطبعة دار الخير- ريف دمشق - سدي قداد.

إهداء

إلى طلبتي الأعزاء في قسمي اللغةِ العَربيةِ، من كُليتي الآدابِ والتربية، بجامعةِ القادسيةِ، إذ كانت فصولُ هذا الكِتاب، مُحاضراتي إليهم في عِلمِ البَيان، ضمن مُقرات المَرحلَةِ الأولى؛ مُتأمِلاً أن يَتَفوقَ فيهم مَن يَجِددُ في طروحات البيان، مُستَشرفاً مُستَقبَلاً. أفصحُ بَياناً من اليوم، وأعمَقَ مَحَبَة.

د. رحمن غركان
جامعة القادسية/آذار/٢٠٠٨م

مقدمة

لمّا كانَ البيانُ إفصاحُ الذات عن مَكنوناتها، فقد كانَ فنُّ البَيان تأسيساً وجدانياً مُفعَماً بالعَاطِفةِ وتَجَلياتها، والذات وإنفعالاتها، في صياغاتٍ إتّخذتْ من الأجناس الفنيةِ ومنها الأدبيةِ، طرقاً مُمَنهجة وأساليب إبداعية، في أشكالٍ لإنتاج المعنى أو إبداعه، لأنَّ الإفصاحَ يَقصِدُ الإبانة عن المَعنى أو محاولة إيصاله، وإثر ذلك كانت مَناهِجُ قراءة المَعنى، أو طرائق الكَشفِ عنهُ ومحاولاتِ قراءتهِ، هي التي أسَّسَتْ عِلمَ البيان، كونه تَأسيساً لاحقاً لفنِّ البيان، وصادراً عنه؛ وهنا صارَ المُتلقي يَقفُ على أعتابِ عِلمِ البيان، مؤسساً؛ لأشكالٍ في القراءة تُفصِحُ عن مُعطياتها، وحدود اصطلاحية تُشيرُ إلى أغراضِها ومدلولاتها ومفاهيمها، صارت النظرية البيانية ذات أبعادٍ مَعرفية واضحة؛ فيما تتوفر عليهِ من أساليب ومعايير واصطلاحات نقدية، وحدود مَرنة قابلة للإنفتاح والتعدد بين يدي قراءة النصّ الفنيِّ أو العملِ الإبداعي، ومن أجناس فنية مُعيَّنة هي مَدار نظرها النقدي، ومحطّ إجرائها البياني، ولمَّا كانت العلوم والنظريات الفنية والأدبية؛ تصدرُ بدءاً إستجابة لتحقيق غايات مَنهجية أو أغراضٍ مَعرفية أو تطوير القابلية المعرفية في القراءة والإستشراف، تطويراً تعليمياً، على نحو ما عليه واقع النظر البياني في البلاغة العربية، قديماً، وفي المؤسسات التعليمية والأكاديمية حديثاً، فقد اتّصلت نَشأة عِلم البيان في البلاغة العربية بتحقيق أغراضٍ تعليمية مباشرة أو نقدية وظيفية في قراءة المعنى، أو دينية إسلامية في تفسيرِ المعنى القرآني على نحو عام. وظلّت تلك الأغراض فاعلة في تطوّر النظرية البيانية، وفي ما شهدته من أشكال تجديدية، ولعلَّ أبرز أشكال تلك الفاعلية غياب المَنهج البلاغي في آلياتِ البيانية عن قراءة أشكال من الأداء الشعري التجديدي في القديم وفي الحديث، غياباً أتاح للأسلوبيات الحديثة أن تنفتح على تلك الأشكال، وأن تفيد من الآليات البلاغية، والأساليب البيانية، كالمَجاز والإستعارة وسائر طرق التصوير البياني في إبداع المَعنى فنياً أو إنتاجه موضوعياً حتى انفتحت البلاغة بحكم تطوّر الفنون ومناهِج قراءتها، على المناهج الأخرى فصارت الأسلوبية أبرز منهج انحلّت فيه كثير من الأساليب البلاغية، وطرائق قراءة المعنى، حتى شاعَ بين الدارسين في هذا الإتجاه طرحٌ مَفادهُ: أنَّ البلاغة أسلوبية القدماء، وأنَّ الأسلوبية بلاغة المحدثين. غير أن نظراً مُعَمَّقاً في هذا الإتجاه، لا يذهب إلى تأييد هذا الطرح، على ما يتضمَّنهُ من أدلة منهجية؛ لأنَّ واقع الدرس البلاغي يشيرُ إلى تطوّرِ فنِّ البيان حتى صارَ فناً في الأسلوب، وطريقة في الإبداع والمُغايرة، ومن ثمة صارَ عِلمِ البيان

الكاشِف عن فنّ البيان بلاغياً، وعِلم الأسلوب يكشفُ عن فنّ الأسلوب في الإبداع الفني. وهي صورة في التطور وصلت إليها حركة ازدهار الفنّ ومناهج قراءته.

ولمّا كانت هذه الدراسة محاضرات ألقيتها على طلبة قِسم اللغة العربية في عِلم البيان من البلاغة العربية في مرحلة البكالوريوس من الدراسات الأولية، فقد حرصتُ فيها على التدرج من التاريخي إلى الموضوعي، ومن الإجراء البياني إلى المعنى البياني، ومن الظاهرة إلى خصائصها ثم إلى استشراف صورها المستقبلية. ولذلك أجدني مُلزماً هنا بالإشارة إلى خمسة محاور هي: مسوغات هذه الدراسة وأهميتها. ثم مشكلتها وفرضياتها. ثم منهجها. ثم هيكليتها العامة. لأختم بعد ذلك بالدراسات السابقة.

(أ) مسوغات الدراسة وأهميتها:

توفرتْ عِدّة مسوغات شجّعت على جمع تلك المحاضرات وتبويبها في صورة دراسة تتضمن نفعاً مباشراً لدارس علم البيان في صوره التقعيدية الأولى وفي معطياتها التعليمية المباشرة، كما تضيء للدارس المختص كثيراً من الإشكالات المنهجية المتصلة بالمنهج البلاغي، من جهة بواعثه: الفنية والموضوعية، وأنواع المناهج البلاغية؛ مثل المنهج التجميعي والانطباعي والتحليلي الفني والتقنيني المنطقي.

وقد عُنيت الدراسة بالصورة الفنية والمنهجية التي ارتفعت فيها منهجية التفكير البلاغي فصارت عِلماً للأسلوب، والصورة التي تفرع فيها علم الأسلوب إلى أشكال من الأسلوبيات في الدرس النقدي الحديث. ولما كان البيان العربي، معنياً بإيصال المعنى وبفنية إيصاله فقد عُنيت الدراسة بالمعنى البلاغي وأشكاله التي يكشف عنها التفكير البلاغي بين يدي عملية تحليل النصّ الفني، وقد عرضت لثلاثة أنواع من المعنى في هذا الإتجاه: هي البياني والفني والجمالي.

(ب) مشكلة الدراسة وفرضيتها:

لعل أبرز ما يواجهه الدرس البلاغي في منحى علم البيان هو النزعة التعليمية العالية التي يغيب معها الإنفتاح على الفنون الأدبية والإبداعية عامة، ويقل الصدور عن معطيات علم البيان في قراءة المعنى وتحليل فنية الأداء الإبداعي. وقد سعت الدراسة إلى توجيه المحددات التعليمية في قراءة المعنى توجيهاً تعليمياً مرحلياً، فيما انفتحت على منهجية خاصة في قراءة العمل الفني بلاغياً، بحسب مكونات العمل نفسه من جهة، أو على وفق هيمنة مكون معين، هو في الدرس البياني أسلوب فني خاص كالإستعارة والمجاز والرمز وغير ذلك، ولذا عرضت لأسلوبية الأداء البياني، في معطياتها الإبداعية، كما تفصح عنها النصوص الأدبية أو الفنية عامة.

(جـ) منهج الدراسة:

اتَّخَذتْ الدراسة من المَنهج البلاغي الفني الذي يَصدر عن مكونات النصّ الفني، صدوراً إجرائياً في كشف المعنى وقراءته، طريقة ونهجاً، وقد بدا ذلك في خلال إتجاهين: الأول: كان تعليمياً يقرأ المعنى عبر محددات بعينها ويشير إلى صورته السطحية الموضوعية الأولى، من خلال مكوناته المباشرة، وهي طريقة أولية يلجأ إليها العقل البلاغي التعليمي في نظراته الأولى، وتأمله البدائي في النصّ .

والثاني: كان تحليلياً فنياً بدا معنياً بالمنهجية البلاغية البيانية التي تتدبر العمل الفني من خلال تأمل مكونات إبداعه الفني، والكيفيات التي أخذت فيها تلك المكونات بالتكامل والتناسب في سياق بنية النصّ كلها أو بنية العمل الفني عامة، بما تكون القراءة مشغولة في كل صوره منها بالمكون المهيمن كاشفة عن تأثيره والمعاني التي يوحي بها، وهنا تنفتح الدراسة على الفن جمالياً، وعلى الأسلوب إجرائياً، وعلى كيفية القراءة منهجياً، بما يكون منهج الدراسة نافعاً للمبتدئ، مضيئاً للمتقدم في حقل الدراسات النقدية والبلاغية.

(د) هيكلة الدراسة:

توزَّعَت الدراسة على تسعة فصول هي:

الفصل الأول الذي جاء في خمسة مباحث؛ أولها توطئة في مفهو م البيان والثاني؛ في بواعث علم البيان، الموضوعية كالتعليمية والأصولية. والبواعث الفنية كالنزوع النقدي ونزوع الأداء التقليدي. والثالث في معطيات بيانية مثل دلالات البيان على المعاني ودلالات اللفظ على المعاني والمدارس البلاغية وأشكالها. والرابع في المكتبة البلاغية، إذ عرض لأشهر المصطلحات البلاغية من مصادر ومراجع. والخامس في المناهج البلاغية وأنواعها كالتجميعي والإنطباعي والتحليلي الفني والتقنيني المنطقي. ثم أختتم المبحث الأخير من هذا الفصل بأشهر الطروحات في تحديث البلاغة.

والفصل الثاني في البيان العربي؛ من إيصال المعنى إلى فنية الإيصال وقد تضمن بعد تعريف البيان؛ لغةً واصطلاحاً مبحثين رئيسين، الأول: في إيصال المعنى وتضمن الحديث عن؛ المعنى لغة والمعنى اصطلاحاً وأشهر أنواع المعنى كالوظيفي والتعليمي والعلمي والديني والفكري والفلسفي، وختم بقراءة في مفهو م الإبانة عن المعنى. أما المبحث الثاني فكان في: فنية إيصال المعنى وقد تضمن ثلاثة محاور، الأول في المعنى البياني وأشهر أساليبه والثاني في المعنى الفني وأشهر طرقه. والثالث في المعنى الجمالي.

أما الفصل الثالث فكان في: البيان العربي (التأسيس/ التجربة/ التكريس/ التطور) وقد تضمن أربعة مباحث رئيسة، أولها التأسيس أو نزعة البلاغة الإنطباعية، في إتجاهين: الأول في الطروحات الفردية والطروحات الإنطباعية غير الممنهجة. والثاني في التجربة أو نزعة التحليل البلاغي كما كشفت عنها أشهر المصنفات البلاغية في هذا الإتجاه. وثالثها؛ التكريس أو نزعة التقنين المنطقي، كما بدت في مفتاح العلوم وتلخيص المفتاح والمثل السائر وغيرها. ورابعها؛ التطور أو نزعة التحديث كما كشفت عنها أشهر المصنفات البلاغية في القرن العشرين ومطلع القرن الراهن.

أما الفصل الرابع فكان (من البلاغة إلى الأسلوبية) وتتضمن عشرة مباحث هي: من فن البلاغة إلى علم البلاغة. وحدود علم البلاغة وسماته. ومن فن الأسلوب إلى علم الأسلوب. وحدود علم الأسلوب وسماته في قراءة النصّ . ومن فن البلاغة إلى فن الأسلوب. ومن علم البلاغة إلى علم الأسلوب. والأسلوبية والأسلوب. ومن البلاغة إلى الأسلوبية. والبلاغة منهجاً. والأسلوبية منهجاً.

وجاء الفصل الخامس في (المعنى والمعنى البياني) في مبحثين رئيسين – بعد توطئة في مفهو م المعنى والمعنى البياني – المبحث الأول كان في المعنى. والثاني كان في المعنى البياني؛ إذ عرض لخمسة عشر أسلوباً في إبداع المعنى البياني هي جزء قليل من متن كثير واسع. إذ قرأت كل أسلوب على أنه لغة فجاءت خمس عشرة لغة هي: لغات: التشبيه والإستعارة والمجاز والكناية والتعريض والرمز والعدول والتقديم والتأخير والفصل والوصل والإيجاز والتعريف والتنكير والتجنيس والمقابلة والتعليل والمشاكلة، وغير، ليختتم بخلاصة في المعنى والمعنى البياني.

أما الفصل السادس فجاء في أسلوب التشبيه، ضمن أربعة مباحث رئيسة هي: أسلوب التشبيه من حيث؛ الاصطلاح والوظيفة والغاية والأركان والأنواع. ومبحث أقسام لغة التشبيه وأنواعها، إذ عرض لثمانية أقسام تضمَّنت أكثر من خمسة وعشرين نوعاً. والمبحث الثالث في لغة التشبيه على وفق أغراضها البلاغية الرئيسة. والمبحث الرابع في تشبيهات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وفي خطاطة مكونات بنية التشبيه التسعة. ليختتم بأمثلة في لغة التشبيه من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي.

أما الفصل السابع فكان في أسلوب الإستعارة، وجاء في أربعة محاور رئيسة هي: أسلوب الإستعارة من جهة؛ الاصطلاح والوظيفة والغاية والأركان والأنواع. والمبحث الثاني في أقسام لغة الإستعارة وأنواعها، إذ عرض إلى قسمين رئيسين هما الفني والتقعيدي التعليمي، وإلى عشرين نوعاً تقريباً. والمبحث الثالث في إستعارات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وخطاطة المكونات التسعة لبنية الإستعارة. والمبحث الرابع في اختيارات من لغة الإستعارة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي القديم ثم الشعر العربي الحديث.

وجاء الفصل الثامن في أسلوب المجاز، متضمناً أربعة محاور رئيسة هي: أسلوب المجاز؛ اصطلاحاً ووظيفة وغاية وأنواعاً ثم أقسام لغة المجاز الرئيسة، والأنواع التي تتفرع إليها تلك الأقسام، والخصائص التي تميز المجاز من الإستعارة ثم خصائص المجاز في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وخطاطة المكونات التسعة لبنية المجاز، ليختتم الفصل، بأمثلة من مجازات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف في الشعر العربي، القديم منه والحديث، كما تضمن الختام عرضاً تطبيقياً في أسلوبية المجاز.

أما الفصل التاسع والأخير فكان في: أسلوب الكناية، وتضمن أربعة محاور رئيسة أيضاً؛ الأول في: أسلوب الكناية؛ اصطلاحاً ووظيفة وغاية وأركاناً وأنواعاً. والثاني في: الأنواع الرئيسة لأسلوب الكناية. والثالث في: كنايات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وفي العلاقه والقرينة في الكناية وفي خطاطة المكونات التسعة لبنية الكناية. والمبحث الرابع في مختارات من لغة الكناية؛ من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي. وقد اختتم الفصل بنص وتحليل (قراءة تطبيقية) في أسلوبية النصّ الكنائي.

(هـ) الدراسات السابقة:

تحفل المكتبة البلاغية في التراث العربي القديم بمَوروث بلاغي مُدهش في التنظير والتطبيق، وقد أفدتُ منه عامة، وقرأتُ منه نماذج رئيسة لا يستغني عنها الدارس المعاصر خاصة. كما تحفل المكتبة البلاغية العربية المعاصرة بدراسات هائلة، أفدتُ منها عامة، وقرأت النماذج التي تضمنت طروحات تجديدية على نحو خاص، أو تلك التي قرأت البلاغة والأسلوبية أو أسلوبية البلاغة. ولغرض تحقيق أكبر فائدة مرجوة من المكتبة البلاغية بمصادرها ومراجعها فقد ختمتُ هذه الدراسة ببضع مئات منها ذكرها السابقون أو أفدتُ منها هنا، وأرى أن بالدارس المعاصر حاجة ماسة للإطلاع عليها وأسال الله سبحانه أن ينتفع بهذه الدراسة غير قليل من القرّاء والدارسين. والحمد لله حمداً دائماً أبداً.



الفصل الأول

البيان العربي

في بواعثه الأولى ومعطياتها

أولاً: **توطنة** في مفهو م البيان.
ثانياً: بواعث علم البيان.
١- البواعث الموضوعية:
- النزعة التعليمية.
- النزعة الأصولية.
٢- البواعث الفنية:
- نزعة النقد الأدبي.
- نزعة الأداء التقليدي.
ثالثاً: معطيات بيانية:
١- دلالات البيان على المعاني.
٢- دلالات اللفظ على المعاني.
٣- المدارس البلاغية.
- المدرسة الكلامية.
- المدرسة الأدبية.
- الجمع بين المدرستين.
رابعاً: المكتبة البلاغية (مصنفات بلاغية).
خامساً: مناهج بلاغية:
- المنهج التجميعي.
- المنهج الإنطباعي.
- المنهج التحليلي الفني.
- المنهج التقنيني المنطقي.
- طروحات في تحديث البلاغة.
* **هو امش الفصل الأول.**



أولاً: البيان العربي: توطنة في مفهو م البيان؛ نشأةً وتأصيلاً:

كانت البلاغة العربية قبل التدوين، فطرة لسانية صافية، يعيشها العربي بمعزل عن المؤثرات اللغوية الأخرى، فكأنّ الجزيرة العربية قد احتفظت بخصوصية اللسان العربي، ولاسيما لهجة قريش، بعيداً عن تأثير اللغات الأخرى؛ فظلّ العربي نقي اللسان؛ لا يتنفس غير لغته حتى ظلّ تأثير اللغات الأخرى، قليلاً وبطيئاً، قد نلحظه على مستوى المفردات أو الألفاظ المفردة، وليس التركيب أو الأسلوب.

وقد كانت البلاغة في هذه الحالة أو المرحلة؛ طرقاً في الأداء الفني الفطري غير الخاضع للقاعدة أو التقنيين، بقدر صدوره عن عناصر؛ من صفاء الذات وقوة الطبع، وحدة العاطفة، والإنتماء للبيئة، وتوخي التأثير في الآخر من دون أن يكون لكل ذلك أسس وقواعد محددة، إنما التجربة في أثناء الأداء هي التي تجترح عناصرها ومعاييرها.

في هذه المرحلة كانت البلاغة نصاً فنياً ولم تكن قواعد محددة أو أساليب معلومة، كانت كلاماً صادراً عن صفاء الطبع، وليس قولاً صادراً عن جودة الصنعة، كانت نصوصاً بيانية موصولة بالتعبيرعن واقع الناطقين بها، وحال الذين يتنفسونها لساناً واحداً؛ ولم تكن بعد نصوصاً صدر قائلها عن التقليد أو كاتبها عن الإلتزام بقواعد محددة مستقاة من تجارب السابقين.

ولهذا يقرأ المتلقي النصوص الأدبية الشفاهية أو الإرتجالية مستشعراً دفقاً فنياً فطرياً، وإحساساً بالأشياء ملتصقاً بالأشياء نفسها وليس باللغة، وتصويراً لإنتاج المعنى، يتأسس عليه فهم المتلقي للمعنى الفني، ومن ثم فإن البلاغة فنٌّ خالص في كلام مطبوع، متصل له حدود المتكلمين ومعايير البلاغيين، وتقسيمات المعتزلة، وتحديدات المفسرين، وصنعة الكتّاب، وما صار إليه الشعر من صنعة وفنون الأدب من تقليد وحرفية خاصة؛ هي غير حرفية شعراء الحوليات.

ولهذا حينَ انتبه اللغويون والنحاة في مطلع عصر التدوين إلى هذه المسألة، وهم في مراحل التقعيد والتأسيس والتدوين، جعلوا للكلام الذي يستشهدون به عمقاً يضرب في الذائقة العربية الصافية بعيداً في مراحل ما قبل الإسلام ونهايةً تقف عند منتصف القرن الثاني هي نهاية عصرالإستشهاد، لأنهم رغبوا في التأسيس إستناداً على كلام صافٍ في فطرته، غير مُفتعَل في روحه ومعطياته.

فكانت البلاغة عند العربي حين ذلك؛ جودة الطبع في إبداع المعنى الفني عبر صياغات من الكلام جديدة، يصدر فيها عن إحساسه بالكلام في فهْم الأشياء أو إحساسه بالأشياء إحساساً واقعاً في متناول الكلام، ولذلك كانت متعة الكلام الفني عندهم لا تدانيها متعة، وتأثيرها فيهم غير خافٍ، وبما كان المدح والهجاء، بالنثر أو بالشعر، دليلين يلفتان نظر المتلقي في هذا الإتجاه. حتى صوّر بعض العرب، أنّ البلاغة عندهم مختلفة عنها عند غيرهم ولذا تراه معنياً بذكر مفهومها عند غيرهم، فهذا الجاحظ (ت٢٥٥هـ) يذكر أقوالاً مختلفة في البلاغة عند الأمم الأخرى: فهي عند الفارسي معرفة الفصل من الوصل، وهي عند اليوناني تصحيح الأقسام وإختيار الكلام، وهي عند الرومي حسن الإقتضاب عند البداهة، والغزارة يوم الإطالة، وهي عند الهندي وضوح الدلالة وإنتهاز الفرصة وحسن الإشارة[١].

وهذه الأقوال في مفهوم البلاغة عند بعض من الأمم الأخرى، إنّما هي

خلاصات قراءة وتدوين ونظر وتدبر، وليس فهماً ارتجالياً أو نظراً عاطفياً منحازاً، والذي يميزها جميعاً إنها تعاريف وظيفية ذات نزوع عقلي مباشر، يستشف المتلقي منها وضوح النزعة التقعيدية التي يُعنى فيها البلاغي بالنظر العقلي والتحديد بالتعريفات والإلتزام بالتقسيمات، وهذا أمر واضح في كل العصور التي يتم فيها تسخير ما هو فني لأغراض إنتفاعية مباشرة أو عقلية مُحددة.

ولهذا لم يكن مستغرباً أن يجيء تعريف البلاغة عند العرب بعد عصر التدوين، مقترباً من صورتها التوظيفية التعليمية عند الأمم الأخرى إذ نظروا إليها إجمالاً على أنها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته، وهذا تعريف شائع في المصنفات البلاغية القديمة والحديثة[٢].

وهذا يعني أن البلاغة، سواء بوصفها فن الكلام البليغ أم علم الكلام البليغ، أي بكونها، نصاً فنياً أو قراءة بلاغية فيه، إنما هي تعنى بالنظر في صفات يتوفر عليها الكلام الأدبي أو الفني أو غيرهما وأربع صفات رئيسية: البليغ والفصيح والمطابق لمقتضى الحال والمناسب للمقام. وهي صفات لم تفارق البحث البلاغي في علومه الثلاثة.

فالصفة الأولى؛ أن يكون الكلام بليغاً؛ بأن يكون المتكلم واعياً فنياً للتأثير في المتلقي؛ جمالياً عبر خصائص فنية أو موضوعياً عبر سمات عقلية، أو ربما علمياً عبر أدلة منطقية أو برهانية؛ بما يكون فيه المتكلم بليغاً في فنية القول، وفي أسلوبية الأداء، وفي جمالية التأثير، وفي موضوعية الإبانة عن الدليل، وفي عقلية التحكم بالحجج والبراهين، وتوجيهها لغاية التأثير في المتلقي، عبراحتفال الكلام البليغ بها، وهنا تكون البلاغة صفة في المتكلم أولاً.

أما صفة الفصيح فتنصبّ على فصاحة الكلام أولاً؛ بأن يكون خالياً من ضعف التأليف وتنافر الكلمات والتعقيد[٣] بأن تكون المفردة مستعملة تقبلها الذائقة الجمعية، وليست شاذة ينبوعنها الذوق، وأن تكون مخارج أصوات الكلمة الواحدة مأنوسة وليست باعثة على رفض الذائقة لها، وأن لا تطول حروف الكلمة حدَ الثقل على اللسان، أو الإستهجان في البيان، وأن لا يصعب نطقها فتكون ثقيلة على اللسان، وأن تكون مأنوسة التداول عند العرب. وأن يستعمل المتكلم اللفظة على وفق نظامها اللغوي في اللسان العربي الفصيح، وأن يكون كلامهم خالياً مما يخلّ بعملية التعالق بين الكلمات في بنية الجملة عند سياق الكلام؛ فلا يحصل تنافر بين الكلمات أو تعقيد في بنية الجملة، يؤدي إلى تعقيد في تلقي المعنى. وفي كل هذا تكون الفصاحة صفة في الكلام أولاً. وهنا لا يكون كل فصيح بليغاً.

أما صفة مطابقة مقتضى الحال، هي وعي المتلقي بحال المخاطب، إذ يكون معنياً بالإستجابة لكشف الحال، وبالإستجابة لمقتضاه عبر كلام متوفر على فهم طبيعة حال المخاطب. فالكلام الذي يستجيب لمقتضى الحال بليغ. فالذي حاله تنكر أن يكون القرآن كلام الله، فإن مقتضى الحال يستدعي منك أن تقول له: إن القرآن لكلام الله. مؤكداً بـ (إن) وبـ (اللام) فالإنكار حال المخاطب. وأسلوب التوكيد هو (مقتضى الحال) الذي دفع المتكلم لتوجيه حال الانكار في المخاطب. وفي ضوء هذا نفهم بلاغة الخطاب القرآني، إذ استدعى مقتضى الحال استعمال أسلوب التوكيد أيضاً

ولكن بـ (القسم وإنّ واللام) في قوله تعالى: ﴿**والصبح إذا تنفس إنه لقول رسول كريم**﴾ {التكوير/١٨-١٩} فكأنّ حال من أنكر صدق الرسول ﷺ في الإعلان عن كلام الله المنزّل عليه استدعى الأخذ بخصوصية كلامية أسلوبية هي مقتضى الحال عبر التوكيد. وقد قال السكاكي: ((إرتفاع شأن الكلام في باب الحسن والقبول وانحطاطه في ذلك، بحسب مصادفة الكلام لما يليق به، هو الذي نسميه مقتضى الحال))[٤] وقال الخطيب القزويني بعده: ((بلاغة الكلام هي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته))[٥] فهي صفة معيارية في فنية الكلام.

أما صفة مناسبة الكلام للمقام، فهي غيرمناسبة، إذ الحال جزء من المقام، الذي هو أعمّ وأشمل، لأن فكرة المقام وخصوصية البيان عنصران رئيسان تنتسب إليهما كثير من المعايير البلاغية والنقدية أيضاً فالمقام موصول بحضور المتلقي، والبيان متصل بالوظيفة الإقناعية في البلاغة العربية.

ويرى أحد البلاغيين المعاصرين[٦] إن فكرة المقام، ذات اتجاهين رئيسيين أولهما (مقام المتلقي) الذي يراعى فيه الواقع المباشر والفارق الطبقي بين السيد والعبد والحاكم والمحكوم والأعلى والأدنى، وهي هنا مراعاة وظيفية، لجلب خيرولدفع شَر. وثانيهما (مقام المتلقي) الذي يراعى فيه إيقاع التصديق، وقد عولج بأسلوب تعليمي، تحت قاعدة: ((إذا كان المقام كذا.... فالمقتضى كذا....)) وقد تم فيه توظيف أساليب الأداء اللغوي وطرائق التعبير والمعاني العقلية والمحاججات البرهانية على نحو لافت. ولكن النظر في (المقام) عبر مبدأ (أن لكل مقام مقال) يعني النظر إلى نوعين رئيسين من المقام؛ الأول: خارجي والثاني داخلي: فالمقام الخارجي متصل بما هو خارج الذات المرسلة أو المتكلمة، كونه متصلاً بالمتلقي من جهة طبقته: العلمية أو الفكرية أو الإجتماعية أو المهنية أو العمرية أو النوعية (الذكر/ الأنثى) أو الأدبية أو الثقافية العامة، وغير ذلك مما يقع في مستوى طبقي معين للمتلقي. أو كونه متصلاً بالمتلقي من جهة ردود أفعاله المصاحبة لعملية التلقي واللاحقة لها أيضاً؛ كالحالة النفسية، أو الصحية العامة أو الوعي الآني بالموقف، وما يصدر عن المتلقي من: إقبال أو إدبار أو من تأييد أو إعتراض أو استفسار أو جواب أو تأمّل أو تَدَبّر أو استشراف.. وهكذا. أو كونه متصلاً بالمتلقي من جهة نوع الإتصال وقناته، سواء كان الإتصال بالمشافهة أم بالمكاتبة وفي كل من النوعين أشكال كثيرة؛ فالمذياع من المشافهة والتلفاز كذلك والهاتف أيضاً على خصوصية كل واحدة، فضلاً عن المشافهة المقيّدة بوحدة المكان، إذ تعدّدت قنوات الإتصال في النوع الشفاهي، كما تعددت قنوات الإتصال في النوع الكتابي فهناك؛ الكتاب والصحف وشبكة الأنترنت وأغلفة السلع والبضائع والملصقات واللوحات الفنية وغيرها. وقد يكون متصلاً بالمتلقي من جهة السياق العام: الإجتماعي أو السياسي أو الإقتصادي أو التاريخي أو العقائدي أو المذهبي أو الثقافي العام وغير ذلك أو يكون متصلاً بالمتلقي من جهة طبيعة الموضوع: سياسية أو قانونية أو دينية أو فلسفية وغير ذلك كثير.

أما النوع الثاني من المقام وهو : المقام الداخلي فمتصل بمقاصد المرسل أو

المتكلم، فإذا كان المقام الداخلي شجاراً شخصياً فسيكون انفعالياً موجعاً ذا سمات خاصة، وإذا كان مناظرة فسيكون المقام فيها جدلياً قائماً على المحاججة وكثرة البراهين، وإذا كان تحقيقاً فسيكون المقام باحثاً عن الأدلة، مستغرقاً في جمع البراهين والمعلومات لأثبات صحة الواقعة وصحة حيثياتها، وإذا كان مفاوضة فسيكون المقام مأخوذاً بكثرة المساومات والمقايضات، بحسب حركية المصالح. وهذه المقامات الأربعة (المشاجرة، المناظرة، التحقيق، المفاوضة) وسواها من المقامات تتباين تبعاً للوضع الأولي والطريقة والهدف(٧) وفي الخطاطة التالية توضيح لهذا المنحى من المقام الداخلي:

نمط الحوار	الوضع الأولي	الطريقة	الهدف
مشاجرة	هياج انفعالي	هجوم شخصي	التعدي على الآخر
مناظرة	صراع جدلي	التأثير في المتلقي (الحكم)	انتصار عملي
تحقيق	افتقاد دليل	حجاج مبني على معرفة سابقة	تكوين دليل
مفاوضة	اختلاف مصالح	المساومة	مكسب شخصي
تعليمي	الجهل	التعليم	نقل المعرفة
الإقناع (مناقشة نقدية)	اختلاف وجهات النظر	إثبات داخلي وآخر خارجي	إقناع الأخر
الحث على سلوك معين	الحاجة إلى ذلك الفعل	اصدار أو أمر	الفعل
استقصاء معلومات	افتقاد معلومات	الاستفهام	الحصول على معلومات

إن طبيعة المقام، ونوعيته، توفر نمطاً من السياق للمتكلم ثم للنص، بما يكون التأثير في المتلقي، أو في رسم المعنى مستجيباً لذلك المقام ولذا لزم تأمل فاعليته في إبداع المعنى البياني وتوجيهه.

وإنّ تأملاً معمقاً في تعريف البلاغة السابق ذكره عند العرب، ثم في الصفات الرئيسة الأربع لبلاغة الكلام الفني أو الأدبي، كلها تفضي إلى حقيقة؛ فنية موضوعية في آنٍ معاً، وهي: أن البيان جوهر البلاغة ومرتكزها الرئيس، والوظيفة الأساسية لكل اتصال لغوي؛ لأن مدار الفهم والغاية التي يجري إليها؛ القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام(٨). ثم أنَّ البيان بأوجهه: الجمالية والفنية والموضوعية والاقناعية والتعبيرية، كان موضوع عدد غير قليل من العلوم العربية الإسلامية، فاللغة والنحووالفقه والتفسير والكلام وحتى الفلسفة وقد أفاض في ذلك بعض العلماء العرب المعاصرين(٩).

ولهذا كله فقد جاءت نشأة البلاغة وعلم البيان منها على نحو خاص متأثرة بالعلوم القرآنية وبالعلوم اللغوية وبالعلوم الأدبية، إذ اتصفت تلك النشأة بالتبويب غير الدقيق للفنون، وبضعف الحدود الاصطلاحية، إذ كان اضطراب مدلول المصطلح سمة عامة ضعُف لاحقاً بعد استقرار المصطلح البلاغي، وكل ذلك كان شديد التأثر

بامتزاج القضايا البلاغية في علوم أخرى، حتى كأنَ البلاغة تكامل بيانها بالاشتراك بالعلوم التي أثَرَت فيها ثم تأثَرَت بها، وقد لاحت بدايات استقرار البلاغة عِلماً واستقلالها الفكري في النصف الثاني من القرن الثالث، ويمثل كتاب (البديع) لعبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) بداية ذلك الاستقرار أو الاستقلال. في الوقت الذي يمثل أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ قبله (ت٢٥٥هـ) النشأة والظهو ر، ولاسيما أن طروحات الجاحظ البلاغية جاءت موزعة في ثنايا مؤلفاته الكثيرة، ولاسيما (البيان والتبيين) و(الحيوان). ثم كانت مرحلة إزدهار الفكر البلاغي في النصف الأول من القرن الخامس، ولاسيما عند عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابيه: أسرار البلاغة (في علم البيان) ودلائل الإعجاز في (علم المعاني) وتمثل نظرية النظم في (علم المعاني) بخاصة قمَة في المنهج التحليلي في البلاغة العربية، أما مرحلة الجمود في البحث البلاغي فكانت بعد النصف الأول من القرن السابع الهجري، بعد كتاب مفتاح العلوم للسكاكي (ت٦٢٦هـ) إذ ازدهرت تلخيصات المفتاح بعد ذلك التاريخ على نحو لافت للنظر؛ وكانت تكتفي بالشرح أو التلخيص، من دون إضافة تتصف بالجدة أو الثراء، وفي كل ذلك كانت بلاغة البيان قد شهدت ثلاث مراحل:

(١) **المرحلة الجاحظية**؛ وهي مرحلة خطاب أدبي، يُعنى بالنزعة الفنية وتنمية الذائقة الجمالية للمتلقي، إذ البيان فيها ــ بحسب الجاحظ ــ يبين عمّا في الضمير ويكشف عنه، فالبيان ((اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يُفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل، لأن مدارالأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأو ضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع))[١٠]. فالجاحظ هنا مأخوذ بالتنظير لكيفية الإبانة، كيفية أرسال الخطاب إرسالاً بيِّناً، هو يعالج كيفية القول، أي فنيته، لأنها تعمّق من جانب آخر مضمون القول. فهو بيان فني أدبي.

(٢) **المرحلة البرهانية**؛ وهي مرحلة التحديد المنطقي والتقسيم الفقهي، ولعل كتاب ابن وهب (البرهان في وجوه البيان) أنموذج تأسيسي في هذا الإتجاه، إذ عُني ابن وهب بالتأسيس للخطاب لإنتاج الخطاب المبين؛ سواء كان بياناً شفاهياً باللسان أو بياناً كتابياً تدوينياً بالكتاب، وقبلهما بيان بالإعتقاد يستشعره المتلقي قلبياً، ويعيشه هاجساً روحياً، وهو بيان تضمره النفس، وبيان بالإعتبار، لأن كل شيء يحمل بنفسه دلالة يوحي بها تكوينه، ويدل عليها حاله.

فالإعتبار دلالة الشيء قائماً بنفسه، والإعتقاد دلالة مضمرة في الذات يستشعرها القلب وتحدسها الروح، وهاتان دلالتان (قبليتان) قبل الخطاب واللسان، أما ما يفصح عنها الخطاب أو يبوح بها اللسان فدلالتان (بعديتان) جاءتا بعد التصريح، وقد قال ابن وهب؛ أن((البيان على اربعة أو جه، فمنه بيان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، ومنه البيان الذي يحصل في القلب، عند أعمال الفكرة واللب، ومنه البيان الذي هو نطق لسان، ومنه البيان بالكتاب الذي يبلغ مَنْ بَعُدَ وغابَ))[١١].

فالبيان عند ابن وهب، قبلي وبعدي، أو ظاهر وباطن ((فالظاهر ما أدرك بالحس... وما أدرك بفطرة العقل التي تتساوى العقول فيها تبيننا أن الزوج خلاف الفرد)) وهذا عنده الظاهر من بيان الإعتبار. وأما الباطن فهو ((ما غاب عن الحسّ، واختلفت فيه العقول في اثباته))[١٢] وهذا عنده الباطن من بيان الإعتبار. أما الباطن في بيان الاعتقاد فهو عنده ((المشتبه الذي يحتاج إلى التثبت فيه، وإقامة الحجة على صحته، فكل نتيجة ظهرت من مقدمات غير طبيعية، ولا ظاهرة للعقل بأنفسها، ولا مسلّمة عند جميع الناس. بل تكون مسلمة عند أكثرهم، أو تظهر للعقل بغيرها وبعد الفحص عنها والاستدلال عليها، وذلك كرأي كل قوم في مذهبهم، وما يحتجّون به لتصحيح اعتقادهم))[١٣]. أما الباطن في الخطاب فهو المحتاج إلى تفسير[١٤] والباطن من البيان هو : المحتاج إلى أن يستدل عليه بضروب الاستدلال... أو إلى إقامة الحجّة على صحته، أو ما يتوصل إليه بالقياس والنظر والاستدلال والخبر[١٥]. ونستدل من هذا أن البيان عند ابن وهب ليس هو البلاغة بمعناها الفني الجمالي، إنما هي قضية برهانية تستعين بالمنطق وبعض عناصر الفقه ومعطياته للكشف عن المعنى، بالاستدلال أو بالحجة أو بالعقل.

(٣) **المرحلة التقعيدية**؛ وهي التي عني فيها بتحديد القواعد وحدودها والتعريفات ومعانيها الجامعة المانعة وبضبط المعايير ومعطياتها، ويمثل كتاب مفتاح العلوم للسكاكي أنموذجاً رائداً في هذا الإتجاه، فقد أخذ بضبط البيان وتقعيده تحت مصطلح ((علم البيان)) الذي عرّفه بأنه: ((هو معرفة إيراد المعنى الواحد، في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة وبالنقصان، ليحترز بالوقوف على ذلك، عن الخطأ، في مطابقة الكلام لتمام المراد منه))[١٦]، فغاية البيان عنده وظيفية نفعية تعليمية هي الاحتراز عن الوقوع في الخطأ.

ولما كانت العلوم التي رفدت نشأة البيان وتفرع عنها تأصيله، وأخذ عن بعضها تقعيده وبعض معطياته العلمية، هي علوم معنية بالمعنى الموضوعي أولاً، وتوخي الحقيقة المباشرة، كاللغة والنحو والتفسير والفقه والمنطق والكلام والفلسفة، فقد صار مفتاح العلوم قمة في ((علم الأدب)) لأنه يعلم ((الاحتراز عن الخطأ في كلام العرب))[١٧] في البيان، كما هو في الصرف والنحو والمعاني والعروض والقوافي ولهذا أكثر الذين عملوا على شرحه أو تلخيصه، حتى كأن البلاغة قد توقفت عنده، فصار في البلاغة الحديثة عنوان جمود، ينأى بصاحبه عن التطور والتجديد.

وإن النزعة المنطقية والنظر العقلي المجرَّد أحياناً، والجنوح الفلسفي، كلها أسهمت في هيمنة النزعة التقعيدية على طروحات السكاكي في علم البيان، ولعل أوضح علامتين في هذا الإتجاه هما ((اعتبار الملازمات بين المعاني)) معيارا وكذلك ((اعتبار علم الاستدلال)) معياراً هو الآخر في توجيه المعنى البياني، وفي قراءته. فقد عدّ ((الملازمات بين المعاني)) مرجعاً في علم البيان، فقال: ((وإذا عرفت أن إيراد المعنى الواحد على صور مختلفة، لا يتأتى إلا في الدلالات العقلية، وهي الانتقال من معنى إلى معنى، بسبب علاقة بينهما، كلزوم أحدهما الآخر بوجه من الوجوه، ظهر لك أن علم البيان مرجعه إعتبار الملازمات بين المعاني))[١٨]. إذ يتم

الانتقال في علاقات المجاز من الملزوم إلى اللازم. وفي علاقات الكناية يتم الانتقال من اللازم إلى الملزوم. وهي قراءة تحدد أساليب إبداع المعنى تحديدا عقليا، بمحددات منطقية، لا يستجيب لحدودها النصّ الفني دائماً.

إنَّ قول السكاكي بالاستدلال أو بعلم الاسدلال في قراءة المعنى البياني وتوجيهه، قول لا تستجيب له النزعة التخييلية الجمالية في فنون البيان التصويرية، فالاستدلال نزوع منطقي يستجيب لمحددات العقل المنطقية، أما الاستدلال البياني فاستنتاج متخيل أو مخيّل، وهنا يتقيد الخيال بالبينة العقلية، والبيان بقدرته على الاقناع.

وهذه المراحل الثلاث التي مرّ بها ((علم البيان)) أملتها البينة العلمية لطبيعة التفكير البلاغي، أقصد: المرحلة الجاحظية والمرحلة البرهانية ومرحلة التقعيد، وهي على وضوحها المهيمن في التفكير البلاغي عند العرب؛ رؤية ومنهجاً وتطبيقات، إلا أنها لم تمنع من وضوح أربع مراحل تاريخية لها ما يمثلها في البيان العربي ويدل عليها وهي:

(١) **المرحلة الفطرية**: التي كان البيان فيها نصاً إبداعياً يعيشه العربي في عصور الفطرة اللغوية، أداءا فنياً مباشراً، شفاهياً أو كتابياً كان فيه يؤسس عبر النصّ الأدبي للقيم الفنية ومعطياتها الجمالية تلك التي عمل البلاغيون لاحقاً على استحضارها وتقعيدها والبناء عليها، وعمل المقلدون على اتباعها بنصوص تقليدية.

(٢) **المرحلة الاصطلاحية**: التي صار فيها البيان اصطلاحاً متداولاً في التفكير البلاغي عند المفسرين واللغويين والنحاة والمتكلمين والفلاسفة وأرباب الأدب والكتّاب والشعراء، غير أن المصطلح لم يكن قد استقرّ على صورته التي صار عليها لاحقاً، ولكن المفهو م البياني الصادر عنه أصبح له فهم فني خاص، وصارت له دلالة في قراءة النصّ، وإن اتصفت بالسعة والشمول. كما عند الجاحظ وقبله عند أبي عبيدة.

(٣) **المرحلة التقعيدية** التي استقرت في كتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ثم تقعّدت وتقننت على نحو لافت عند السكاكي في مفتاح العلوم (ت ٦٢٦هـ) وقد أسلفنا أنها صارت إلى الرتابة والجمود، فلم يفتح السكاكي بمفتاحه باب البيان بقدر ما قننه وحدّده، فصار مدعاة شرح أو إختصار كبيرين.

(٤) **المرحلة التطويرية** التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين على نحو خاص مع طروحات؛ أمين الخولي ومصطفى صادق الرافعي وأحمد الشايب ومصطفى ناصف ومحمد عبد المطلب وصلاح فضل وأحمد مطلوب ومحمد حسين علي الصغير وشكري عياد وشوقي ضيف وعبد الفتاح لاشين ووليد قصاب وعبد العزيز عتيق وجابر عصفور وغيرهم، من العلماء والبلاغيين المعنيين بتحديث التفكير البلاغي، رؤية وأساليب ومناهج، والانفتاح على الأفضل في تحديث البلاغة والبيان منها على نحوخاص ووعي نقدي لا زال متواصلاً إلى المستقبل.

وهذه المراحل الأربع تشير إلى مسألة جوهرية هي أن البيان أعني فن البيان هو غير عِلم البيان، فن البيان خطاب إبداعي في شكل من شعر أو في جنس من نثر أو في كلام مؤثر أو قول يؤثر. أما علم البيان فهو قراءة بلاغية بيانية في شكل إبداعي من أشكال الخطاب، تخلص إلى قراءة المعنى، على وفق منهجية بيانية ما، وهذا

يعني أن التطور الذي يشهده فن البيان يلزم ان يستجيب له علم البيان منهجياً، وإذ يتفنن الخطاب الأدبي فبالضرورة يستجيب له عند القراءة المنهج البياني، بما يكون فيه عاملاً وباعث تحديث، من دون أن يقف عند عناصر سابقة أو معايير ماضية، أو تعاريف وقفت عند تجارب سابقة، لأن الجديد غير التقليدي، يستدعي قراءة جديدة غير مستمدة من قراءات سابقةٍ، وإن تعدد القراءات البلاغية، من النشأة إلى التأصيل ثم معطيات العلوم البلاغية، كلها تشير إلى التطور البطيء، في ماضي التفكير البلاغي، ولكن العصر الحديث شهد طروحات جديدة، وما زال يشهد أشكالاً من التحديث المستمر، لا ستجابه علم البيان لقراءة نصوص فنّ البيان، في الشعر على تعدد أشكاله، وفي النثر على تعدد فنونه، وفي وسائل الإبانة عن المعنى في الرسم وفي الملصقات الإعلانية وفي الفنون الجديدة الاخرى، لأن البيان إبداع يكشف عن المعنى، وعلم البيان قراءة تحليلية بلاغية فيه. إنَّ التمييز بين فنّ البيان وعلم البيان، جزء من منهجية التفكير البلاغي، لا بد منه، ايحاءا باحتفاظ الفن بنزعة التطور والتجديد والتحديث مع حركية البيئة ونموالذائقة الإنسانية، ومن ثمة إشارة إلى أن علم البيان يتطور هو الآخر محتفلاً بالاستجابة لروحية الفن البياني في هذا الإتجاه، استجابة تحتفظ بتطوره المستمر.

فن البيان أداء بالقول، أو إجراء بالكلام الفردي، فامرؤ القيس كان رائداً في البيان وكذلك الأعشى الكبيروسحبان وائل، وكل أولئك الشعراء والخطباء الذين كان عطاء السنتهم كلاما من شعر أو نثر يحفل بالقيم البيانية الفنية العالية، وبالخصائص الجمالية الاستثنائية التي سبقت من قبلها بالتجديد، وأثرت فيمن بعدها بالفاعلية.

وفي الإسلام كان الخطاب القرآني إعجازاً بيانياً هائلاً، فهو تأسيس في البيان جديد، وأداء في نمط من الكلام مدهش، هو نهر من الفن البياني، أوله في السماء وآثاره في الأرض وعليها، لا تنقضي فنون بيانه، ولا تنضب سمات خطابه الفني، هي متجددة في كل عصر، مستجيبة لوعي كل زمان، إذ يكشف أهله فيه عن جديد غير مسبوق، وإعجاز غير مطروق، وقد كان المغيرة بن شعبة ذلك القريشي المشرك دقيقاً في وصف فنّ البيان القرآني، مع بقائه على شركه، متمسكاً بكفره، ولكنه لما سمع فناً بيانياً معجزاً قال: ((والله إن محمداً ليقول كلاما عجباً، ما هو من كلام الأنس، ولا هو من كلام الجن، وإن عَليهِ لطلاوة، وإن له لحلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو ولا يُعْلى عليه...))[١٩] بما يعني أن العلم البياني اليوم الذي يعنى بقرّاءة خطاب في فن البيان تلك بعض صفاته، لابد أن يتصف بالحيوية والقدرة الضمنية على التطور والتجديد، وإلا ارتفع عليه منهج سواه.

وأن من يقرأ كلام رسول الله ﷺ في الأقوال والخطب يلحظ ثراءاً بيانياً استثنائياً، وقلْ هذا فيمن يتأمل نهج البلاغة بالقراءة والتدبر، وهكذا فيمن يقرأ كلام كثير من الخلفاء الأوائل والأئمة الهداة والصحابة الأصفياء والعلماء المبرزين، فضلاً عن الشعراء والكتّاب؛ إن فن البيان في كل ذلك أكبر من علم البيان وأعمق، وليس أدلَ على ذلك، من شيوع أمثلة بعينها، وشواهد مخصوصة، تتداولها مصنفات علم البيان؛ لاحق عن سابق، أو متأخر عن متقدم، على حين أن الجيل الأول قبل الإسلام والأول بعد الإسلام، لم يحط بعلم البيان كاملاً.

إن فنّ البيان بوصفه الإبداعي يؤسس، وعلم البيان بكونه البلاغي الإجرائي؛ ينظّرُ ويتدبر ويستنبط القواعد والأسس والمعايير والمقومات والأساليب وهكذا، هو يكشف في الجديد عن حداثته ويؤشر في القديم لنزعة التقليد والإتباع فيه، ومن ثم يصعب القول: إنَّ فيه تعريفات جامعة مانعة، أو أن فيه حدوداً نهائية، أو معايير فاصلة، لأنه علم يتطور باستمرار.

إن علم البيان: هو الوعي البلاغي الفني الممنهج، القائم على عدد من المعارف التي تتسع لتتكامل، والذي يعنى بدقة المفاهيم عند القراءة وبالموضوعية والحياد عند التدبّر في الكشف عن معاني النصّ الإبداعي، وبالتأصيل المنهجي العلمي السليم، بما تصل القراءة في ضوء معطياته إلى نتائج علمية في حقل البحث الأدبي، وإلى معانٍ فنية في سياقات التحليل الفني، لأساليب التصوير، وطرائق التعبير، وبما يكون فيه الكلام في فن البيان جديداً، والقراءة البلاغية في علم البيان مستجدة مستجيبة للجديد، وبما تكون فيه طرائق التعبير عن المعنى البياني أساليب كشف عن معنى فني جديد في علم البيان.

وإن من خصائص فن البيان؛ الاستغراق في إبداع المعنى، والإجادة في استحضار صورته، واحاطته بالمضمون روحاً وبالقصد جسداً، واشتماله على ما يشعر المتلقي معه بنبض الحياة فيه؛ لأن فن البيان بماهو نص إبداعي، إنما هو فن التعبير عن المعنى، وهو ما يستدعي أن يكون وعي المتكلم بالبيان يقظاً، وحسّه مرهفاً، وذائقته مستعدة لإستقبال الأشياء، وإجراء تصويرها ببراعة، وأن من خصائصه التأسيس لأسلوب في الأداء ونمط في التصوير، يصدر عن تجربة المبين في التعبير ولا يقلد فيها روحاً سبقت من كلام الآخرين، لأن الفعل يتضمن بصمات الفاعل التي تميّزه، والكلام البياني المعبر عنه إنما يتضمن بصمات روحه وهي تتمثل الأشياء وتعبّر عنها، ومن ثمة فأن فنّ البيان متطور متجدد؛ فعلاً في السلوك، وكلاما في التعبير، ومعاني في التصوير، وطرائق في الرؤية.

وإثرَ ذلك فإن علم البيان ينتج مفاهيمه مُبرهناً على تجدد بلاغته في قراءة النصوص والكشف عن معانيها؛ وهو يستنبط معاييره باستمرار تطور النصوص، ليدلل على استجابته لمعطيات النصّ الجديد، وهو محايد في المنهج، منحاز في الرؤية لثراء الأداء الفني.

ثانياً: بواعث علم البيان.

جاءت نشأة علم البيان، متصلة ببواعث كانت أسباباً في ظهور الطروحات البيانية الأولى، وهي في مرحلة النشأة ظلت موصولة بالتفسير وعلوم القرآن وبالطروحات النقدية وفنون الأدب، وبمصنفات النحاة وعلوم اللغة، ولهذا حين أخذ علم البيان بالتكامل والاستقلال، في المنهجية والمصطلحات وكيفية النظر والتطبيقات على النصوص، صار منهجاً في تلك العلوم أو الفنون التي كانت باعثاً على نشأته وسبباً في ظهوره؛ وهكذا صار المنهج البياني في التفسير، والمنهج البياني في قراءة النصّ الأدبي، أما في علوم اللغة والنحو فقد صار (علم معاني النحو) منهجاً في قراءة الدلالة النحوية في الجملة العربية.

لقد أفاض البلاغيون القدماء في الإشارة إلى بواعث نشأة البلاغة في عصور النشأة فذكروا: المفسرين واللغويين والنحاة والأدباء والكتّاب والشعراء والفلاسفة والمتكلمين. تلك بواعث النشأة والظهور، ولكن بواعث التأصيل والتطور تتميز قليلاً؛ وخلاصتها تكمن في الحاجة إلى منهج بياني يستجيب للكشف عن المعنى الشعري في الشعر، وعن المعنى الفني في الفنون الأخرى، وعن المعنى الموضوعي في الخطابات الموجّهة، وعن المعاني الثواني في مكونات كل فنّ؛ فالصورة الشعرية في الشعر تبثّ معنى شعرياً، والظاهرة الأسلوبية في الخطبة أو المقامة تبثّ معنى فنياً أو موضوعياً، والسمة التركيبية في بنية الحكاية أو الوصية أو غيرها تشير إلى جهة في المعنى مخصوصة، وهكذا يتسع فن البيان، اتساعاً يستدعي معه النظر الدائم إلى آليات علم البيان بوصفه منهجاً في القراءة ورؤية في التحليل؛ ومن ثمة فإن بواعث تطور علم البيان وتجديده هي غيرها في نشأته وظهوره، فهذه الأخيرة تأريخية موضوعية، تقف عند الفعل الماضي، أما الأولى فهي حاضرة ومستقبلية، تتصل باستجابة علم البيان لتطور فنّ البيان في فنون القول. ولكن لمّا كانت نزعة التوجيه والتعليم والحكم الموضوعي هي المهيمنة على التفكير البلاغي عند القدماء غالباً، فقد شاعت النزعة المعيارية والحدود المنطقية، والحاجة إلى الأحكام النهائية، في علم البيان مع أن منهجيته لا تستدعي كل ذلك، وانطلاقاً مما سبق يمكن تقسيم البواعث على محورين: الأول موضوعي والثاني فني.

١- البواعث الموضوعية:

استدعت طروحات موضوعية كثيرة علم البيان للظهور، منها مايتصل بالمعنى، بوصفه الفني أو الموضوعي، ومنها ما يخص المنتج أو المتكلم أو القائل، ومنها ما يخص بنية الخطاب، وظواهرها، ومنها ما يخص طبيعة علوم جديدة إستجدّت بعد عصر التدوين، وبدايات ظهور علم البلاغة، ومنها ما يخص النزعة التعليمية التي وجد الجيل الجديد؛ من العرب بعد اختلاطهم بغيرهم، ومن غير العرب بعد وجودهم ضمن الحكم العربي الإسلامي، وفي كل ذلك، يمكن أن نؤشر أن البواعث الموضوعية هي الحاجة العلمية والتربوية والتعليمية التي دفعت علماء البلاغة، بحكم حاجة العصر ومتطلباته الجديدة إلى أشاعة علم البيان منهجاً في القراءة وفي التحليل، أو في التعلُّم والتعليم أحياناً؛ وتلك الحاجة في عصر النشأة غيرها بعد ذلك في عصور ازدهار العلم واتّضاح منهجيته في النظر والتحليل.

لا شكَّ في أن المفسر والخطيب والمعلم والعالِم وغيرهم يجدون أن هاجسهم إيصال المعنى للمتلقي، فهاجس ايصال المعنى بدءاً هو باعث موضوعي. ثم أن الخطاب الذي يصدر عنهم أو عن أي منهم، لا شك أن به حاجة لدى المتلقي لاحقاً، لأن يكون مقروءاً على وفق نمطٍ من الاصطلاحات والتعابير وشكل من اللغة، هي في محصلتها النهائية باعث موضوعي كامن في القائل وظاهر في النصّ ومقصود من المتلقي، وأن الإلتزام في كل ذلك برؤية منهجية متواضع عليها إنما هي حاجة موضوعية وإن كشفت لاحقاً عن سمات فنية.

ثم أن حركية الوعي الإنساني عامة تبحث موضوعيا عمّا يسهم في توجيهها ومنهجيتها، لتسير على وفق خطوط معلومة ولتصل إلى نتائج متوخاة. ولعل أوضح

تصور للبواعث الموضوعية في نشأة البلاغة ومنها علم البيان، ذاك الذي يقع في إتجاهين: الأول هو النزعة التعليمية، وما يبعث إليها ويتصف بها، من طرائق وأساليب. والثاني هو تفسير القرآن العظيم، وبخاصة حين إحتاج المفسرون والمشتغلون بعلوم القرآن إلى عناصر موضوعية يستجيب لها العقل للردّ على الملاحدة والمشككين الذين حاربوا رسالة القرآن العظيمة.

أ- النزعة التعليمية: -

كانت النزعة التعليمية أجلى ظاهرة ثقافية في عصر التدوين في التراث العربي، ثم أن التدوين بحدّ ذاته، يضمر نزوعاً تعليمياً، لأن الحرص على تدوين الفكر ومعطياته، حفاظاً عليهما من الضياع، ولأجل أن يطلع المستقبل عليهما، فيضيف ولا يكرر، هو غاية حضارية في التعليم. ولما كان (علم البيان) هو علم المعنى؛ إبداعاً وقراءة وتحليلاً، فقد كانت الحاجة إليه ماسّة في كل العلوم، ولذا نشأ في ظلالها وتأثر بها، وظلت معطياتها في طروحاته؛ فالمعنى البياني أصل في كل العلوم، وإن تعددت أو جهه، فهو عند اللغويين والنحاة أو ضح ما يكون في معاني النحو، وقد أسفر لاحقاً في عصور ازدهار البلاغة عن نظرية النظم عند الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابه الشهير (دلائل الإعجاز في معاني النحو) وهو عند المفسّرين أصل لأن المعنى البياني جزء لافت في أساليب قراءة المعنى القرآني، ولعل أبا عبيدة جعله باعثاً رئيساً دفعه إلى تأليف كتابه (مجاز القرآن) حين سأله أحدهم عن قوله تعالى في وصف جهنم: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾{الصافات/ ٦٥} إذ المشبّه به رؤوس الشياطين غير محسوس، والمشبّه طلع جهنم غير مرئي في الدنيا، ولكن لما كان المشبه به لا تنكرهُ النفوس، وهو يضمر صورة تشمئزّ منها النفوس، فيكون المعنى البياني هنا عبر أسلوب التشبيه أوقع في التأثير في المتلقي. وتتضح النزعة التعليمية هنا، في حرص المفسّرين على إرشاد المتلقي على أساليب البيان، التي يرشده تعلمَها إلى فهم المعنى القرآني والإقتراب من دلائل الإعجاز فيه، ولذلك كانت العناية بتعليم تلك الأساليب، وكشفها، وايضاحها للمتلقي جزءاً من الشغل الأكبر الذي عني به المفسرون أو المشتغلون بعلوم القرآن والحديث بعامة. فهذا أبو بكر الباقلاني في كتابه ((إعجاز القرآن)) يقول: أرى ((لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن، من البديع الذي إدَّعُوه في الشعر، ووصفوه فيه، وذلك إن هذا الفنَ ليس فيه ما يخرق العادة، ويخرج عن العُرف، بل يمكن استدراكه بالتعلُم والتدرُّب والتصنُّع له، كقول الشعر ورصف الخطب، وصناعة الرسالة والحذق في البلاغة، وله طريق يُسلك، ووجه يُقصَد، وسُلَّمٌ يُرتقى فيه إليه، ومثالٌ قد يقع طالبه عليه))[٢٠] إذ يرى أن إعجاز القرآن، في نظمه وأسلوبه وبديع ألفاظه وأثره في النفوس، وليس لأنه يتضمن فنوناً بيانية أو بديعية أو دلالية. وهذه التفاتة تعليمية يشترك فيها الباقلاني مع بعض علماء الإسلام، غير أن أهم ما يُستشَفُ منها ، مما نحن بصدده، إن الإبداع الاستثنائي المدهش، كما في الخطاب القرآني العظيم، لا سبيل إلى إنجاز ما يماثله إذا أنت اتقنتَ كلَّ فنون التعبير عن المعنى التي توفر عليها، لأن إبداع المعنى البياني شيء، ومعرفة كيفية إبداعه شيءٌ آخر، الإبداع روح حيّة متقدة مُخضَرة دائماً، وإتقان وسائل الإبداع بالتعلُم والدربة والتعليم أشبه بالجسد منه بالروح، ومن هنا فإن نزعة

التعلُم والتعليم تتيح لك أن تفهم وأن تتدبر وأن تتذوق وأن تعي، وليس بالضرورة أن تُبدع إلاّ إذا توفّر طبعك على فطرة الإبداع وروحها، في جنس من الفنون بعينه، ولذا كان التعليم ضرورة بناء، كما كان علم البيان، في حين بقي فنّ البيان ضرورة إيجاد وسمة إبداع.

ولكن الذي عليه إجماع البلاغيين وأهل التفسير عامّة، هو أن تعلُم علم البيان شرط في القراءة والتفسير، لأن الإبانة عن المعنى سواء؛ البياني التصويري أم النحوي الدلالي أم الإيقاعي البديعي تستدعي الإحاطة بما وصل إليه علم البيان حتى عصر القراءة أو لحظة التفسير؛ فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: ((ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير بغير علم، أن يتوهموا أبداً في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل، إنها على ظواهرها، فيفسدوا المعنى بذلك ويُبطلوا الغرض، ويمنعوا أنفسهم والسامع منهم، العلم بمواضع البلاغة، وبمكان الشرف))[٢١]. أما السكاكي فيعدّ إتقان علم البيان على نحو تعليمي وفهم موضوعي ثاقب شرطاً فيمن يريد أن يفهم المعاني القرآنية، فضلاً عمن ينوي التفسير، إذ قال: ((الواقف على تمام مراد الحكيم – تعالى وتقدّس – في كلامه، مُفتقِرٌ إلى هذين العِلمَيْن – المعاني والبيان – كل الإفتقار. فالويل كل الويل لمن يتعاطى التفسير وهو فيهما راجِل))[٢٢]. وكون علم البيان شرطاً في التفسير، فهو في فنون الأدب الأخرى منهجٌ لا غنى عنه؛ ومن ثمة فإن عناية البلاغيين بطرح بياني يسهل تعلُمَه وتعليمه أشاعت النزعة التعليمية في البحث البلاغي.

ب ـ النزعة الإصولية:

كانت سمة الإصوليين البلاغية؛ تعليمية أكثر منها تحليلية، وتقعيدية أكثر منها وصفية، إذ عُني الأصوليون والفقهاء، بعلم البيان وعلم المعاني، على نحو كانت العلاقة فيه بين((أصول الفقه والمعاني في غاية التداخل، فإن الخبر والإنشاء اللذين يتكلم فيهما علم المعاني هو موضوع غالب في علم أصول الفقه، وإن كل ما يتكلم عليه الأصولي، من كون الأمر للوجوب، والنهي للتحريم، ومسألة الإخبار والعموم والخصوص والاطلاق والتقييد والاجمال والتفصيل والترجيح، كلها ترجع إلى موضوع علم المعاني. وليس في أصول الفقه، ما ينفرد به كلام الشارع من غيره، إلا الحكم الشرعي والقياس وأشياء يسيرة))[٢٣]. ولذا كان طبيعياً أن تغلب النزعة التعليمية في نظر الأصوليين على البلاغة ولاسيما في علم البيان وعلم المعاني، ثم أن الإحتكام إليهما منهجياً في تفسير القرآن العظيم، يعني أن تكون العناية بضبط اصطلاحاتهما وحدودهما وتقسيماتهما ضبطاً تعليمياً فائقاً، أسوة بعلوم اللسان العربي الأخرى التي يعنى الأصوليون بشكل خاص بتعلمها وفرض تعليمها كاللغة والنحو والبيان، لأن اتقان تعلمها عملية تعليمية ((ضرورية على أهل الشريعة، إذ مأخذ الأحكام الشرعية كلها من الكتاب والسنة، وهي لغة العرب، ونقلتها من الصحابة والتابعين العرب، وشرح مشكلاتها من لغتهم، فلابد من معرفة العلوم المتعلقة بهذا اللسان، لمن أراد علم الشريعة))[٢٤].

ومن كتب الأصول التي أفادت من النزعة التعليمية في علم البيان، كتاب ((الرسالة)) للشافعي (ت٢٠٤هـ) إذ عرض فيه لفن البيان الذي توفر عليه القرآن الكريم، مشيراً إلى ما يماثله من أساليب العرب، وعرض للأساليب البلاغية التي أفاد

منها في دراسة أصول الفقه. ومن كتب الأصول في هذا الإتجاه كتاب ((المستصفى من علم الأصول)) لأبي حامد الغزالي (ت٥٠٥هـ).

إذ تعد هذه المصنفات في أصول الفقه، نماذج لغيرها، عُنيت بعلوم البلاغة ولاسيما موضوعات الحقيقة والمجاز والخبر والإنشاء ولذا تُعدّ عند البلاغيين القدماء من روافد البحث البلاغي لما توفرت عليه من طروحات بلاغية على نحوتعليمي موجه.

وإن قراءة متأنية في كتاب ((الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز)) لعز الدين بن عبد السلام (ت٦٦٠هـ) وفي كتاب ((الفوائد/ المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان)) لابن قيّم الجوزية (ت٥٧١هـ) يلحظ وضوح النزعة الموضوعية التعليمية التي تعنى بتقعيد أصول البيان وتقنين حدوده، فكأن الرأي الأصولي في تفسير بعض أي القرآن العظيم، ذاك الذي يتوخى فيه إصابة الحقيقة، مشابه لنظرته في تحديد أساليب البيان، ففي الوقت الذي يكشف فيه أسلوب بياني عن معنى في أي من القرآن، فإنه يذهب أحياناً إلى عدّ الكشف قاعدة يقف عندها الكلام القادم، وتعدّ ثنائية (الحقيقة/ المجاز) أنموذج في هذا التوجيه، إجتهد أثرها بعض الأصوليين في القول بغياب المجاز عن القرآن، وانطلق منها بعضهم الآخر في القول بالمجاز. وعلى الرغم من أن الكتابيْن لا يُعدّان من كتب الفقه، ولا يبحثان في أصوله، ولكنهما منهج تعليمي محدد، وذو معطيات نافعة للمعنيين بدراسة أحكام الشريعة، والخوض في أصول الفقه. فقد عُني ابن قيِّم الجوزية في كتابه ((الفوائد)) بتبويب مباحث البلاغة؛ بياناً ومعاني وتنظيمها على نحو دقيق، يؤدي إلى إفادة المعني بأحكام الشريعة والمنشغل بأصول الفقه، إفادة كبيرة، لأن الجهد العلمي المبذول فيه، يسفر عن ثراء معرفي، وتوجيه تعليمي لا يستغني عنه الأصوليون.

غير أن الطروحات فيهما ليست نهائية، كما أن النزعة التعليمية في تنظيرهما البياني، لا تدّعي لنفسها الموضوعية في القول الفصل، ولكنها إجتهاد في قراءة الخطاب القرآني، أو الكشف عن المعنى في الخطاب الإسلامي على نحو خاص. غير أن الجانب الآخر في طروحات الأصوليين في علم البيان، وهو ما يعنينا، هو تلك النظرة المتأملة الفاحصة في الخطاب القرآني التي نؤسس بناءاً عليها حدوداً ومعاييراً في التفسير أو التحليل يكون المتلقي إثرها قريباً من المعنى، أو في حالة من محاولة إدراكه، وهو ما يفتح له آفاقاً معرفية رحبة في تدبّر تلك النصوص نفسها أو في تأمّل أخرى غيرها، وهنا تكون نظراتهم باعثة على آفاق أرحب في قراءة النصّ. إذ لا غنى عن طروحاتهم للإنفتاح على المستقبل.

٢- البواعث الفنية:

إنّ فن البيان بوصفه إبداعاً أدبياً، في نوع أدبي مخصوص، كان باعثه الرئيس فنياً، كما أن طريقة أدائه أو كيفيتها فنية هي الأخرى، ولهذا تجد الكاتب أو المبدع معنياً بالتميّز من سواه في كيفية القول، ولذا تتباين آلاف التجارب في الأنواع الأدبية، ودائماً نتوقع أن المستقبل سيكشف عن شعراء جدد، يظهرون، وروائيين، وكتّاب قصة، وفنانين في كل أجناس الأدب الكثيرة، لأننا نعرف أو نعي أن البواعث الفنية التي يعيشها المرء تتباين في تأثيرها من كاتب إلى آخر، فربما كانت البواعث متشابهة ولكن درجة تأثيرها ومستوى الإحساس بذلك التأثير ليس واحداً وهو متشابه دائماً، وبتنوعه تتفاوت مستويات الأداء الأدبي. مع أن الأمر الذي يشغل بال الجميع أو مخيلتهم هو الكيفية التي يستطيع فيها أديب ما، أن يبدع نصاً أدبياً يحتفل بسمات فنية تميّزه من سواه، ويتميز بها هو نفسه، من تجارب له سابقة، إن ما يشغل المخيلة هو كيفية إنجاز واقع فني متخيلٍ يتوفر عليه النصّ ويجاور الواقع المباشر، من دون أن يستنسخه ببرود أو يعيد إجتراره بتقليدية باهتة. لأن اللغة ((ليست مجموعة من القوانين المطلقة، خاصة عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الإختيارات الحرَّة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها بالنظر في بُعْدَيْها: البعد الأول، يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع. والآخر يتمثل في ردّ الواقع إلى الذهن. وفهْم الخطاب يتوقف على الإدراك الجيد لهذه الحركة التحويلية المزدوجة))[٢٥]، والباعث الفني يتحرك في منطقة الإدراك الإنساني لدى الأديب، تلك التي يرتفع فيها كلامه على المستوى المباشر للإيصال، إيصال المعنى المتواضع عليه تداولياً، إلى مستوى جديد هو الذي تحمل اللغة فيه أبعاداً دلالية خالصة، تفصح بها عن واقع أدبي فني جديد. فالباعث الفني هنا هو إشتغال الإحساس الفني لدى الأديب بوعي جمالي خاص، اشتغالاً يتيح له تحويل الصمت إلى كلام والكلام إلى معنى، والمعنى إلى نوع من الإدراك يُفصح عن إضافة شيء جديد إلى هذه الحياة، بسيطا كان ذلك الشيء أم معقداً. وهنا سنشير إلى نوعين رئيسين من البواعث الفنية، الأول هو النزوع النقدي الأدبي. والثاني نزعة تقليد الأداء الفني.

أ- نزعة النقد الأدبي:

إن النزوع الإبداعي إلى أشكال من النقد الأدبي، كان الباعث الفني الأبرز في نشأة علم البيان عند العرب، ولاسيما أن هناك مناطق مشتركة بين النقد والبلاغة، إذ التداخل بينهما كبير، لأن كلاً منهما منطلق من قراءة العمل الأدبي، مع تميّز النقد الأدبي بالنظر الوصفي التحليلي في المنجز الأدبي، وتميّز علم البيان بإقتراح آليات الوصف والتحليل، ولهذا كان النقد إجراءاً وصفياً والبلاغة ولاسيما البيان إجراءاً معيارياً، فالنقد يرصد الظواهر ويصفها بتحديد عناصرها الفنية وقيمها الجمالية بينما البلاغة تُعنى بإقتراح القواعد والمعايير والمحددات التي كثيراً ما يلجأ إليها الناقد في عمله الأدبي النقدي. وكثيراً ما أقترح البلاغيون القواعد الكلية في البيان وفي المعاني في سياق التاسيس لمعايير يحتكمون إليها في الحكم والتعليم والتوجيه، وإجتهد النقد الأدبي في الإستعانة بها في الوصف والإجراء والتطبيق.

ولما كانت الصلة الأدبية متداخلة بين النقد والبلاغة فقد صارت البلاغة منهجاً في النقد هو المنهج البلاغي، الذي تعددت طرائقه حتى تفرّع إلى مناهج بلاغية تكشف عنها مصنفات التفكير البلاغي الآن بعد أكثر من ألف ومئتي سنة على ظهور البلاغة عِلماً. فهناك منهج بلاغي يعنى بالجمع والتجميع وآخر يعنى بعرض الإنطباعات البلاغية على شكل العمل الأدبي أو في صورته. وهناك من يعنى بالتحليل البلاغي وهذا يتداخل كثيراً مع النقد الأدبي، وهناك من يعنى بالتقعيد والتقنين والمنطق وهو الذي ساد على سواه، وغلب على غيره، حتى ظهرت بدايات تطوير البلاغة وتحديث بيانها في النصف الأول من القرن العشرين، وظلت تتصاعد إلى اليوم.

ولكن الذي ميّز البلاغة من النقد بوضوح هو شيوع المنهج التقعيدي بنزعته التعليمية، ولاسيما بعد تركيز البلاغيين فيه على الجملة والفقرة والنصّ القصير في البرهنة على السمة الفنية أو صيغة التعبير البلاغية، ولم تتم العناية بكامل النصّ الأدبي من شعر ونثر، فلا يقرأ المتلقي في أسلوب التشبيه تحليلاً لقصيدة شاعر أو كامل تجربته الشعرية، ولا لخطبة خطيب، وغيرهما فكانت ظاهرة (التجزيء) التعليمية، تأخذ من جمال صورة البلاغة ومن فاعليتها، وتصوّرها علماً تعليمياً مُبسّطا، يُعنى بالتزام الكاتب بقواعد معينة فيكون كلامه سليماً، وهذه بساطة مخلة.

وإن غلبة النزعة التقعيدية التعليمية التي يُعنى فيها البلاغي بالجملة لا بالنصّ، وبالقاعدة لا بالروح التي أبدعتها وبالتزام الأديب بالقواعد القياسية الماضية وكأن لا مجال لإبداع جديد، كلها أفضت إلى اتصاف علم البيان في البلاغة العربية بما يأتي، على مستوى الإجراء والتنظير له والقاعدة والتطبيق عليها، والإنطلاق منها إلى جزء من النصّ :

(١) صار التقنين والتقعيد والتعريفات الجامعة المانعة والحدود المعيارية كلها صارت منهجاً، فيما عاد الإشتغال التعليمي الصادر عن الإلتزام بها غاية، وحين تكون القواعد القياسية الصارمة منهجاً والتعليم بوجهه الإتباعي غاية، فإن الوعي البياني الذي يتشكل في بصيرة المتلقي أو الدارس سيكون تقليدياً غير قادر على الإبداع الجديد، وغير متمكن من النفاذ إلى فنية الأعمال الأدبية عامة.

(٢) الوقوف عند بيان الجملة من دون الإنفتاح على بلاغة النصّ، بما صارت فيه الجملة شاهداً على القاعدة، أو الجملة معياراً للنص، وصارت مكونات الجملة القديمة خاصة أنموذجاً اتباعياً لا يتيح للدارس أو حتى المتعلم الإنفتاح على النصّ وإتّساقه، أو تداعيات بنية الجملة الواحدة على نحو ما صارت إليه المناهج الأسلوبية الحديثة.

(٣) صار الإلتزام بمراعاة مقتضى الحال شرطاً في بلاغة البيان، وهو مقبول فنياً، ومطلوب أدبياً، ولكنه لا يحقق نتائج جمالية مؤثرة حين تكون غايته الإفهام الموضوعي والإقناع العقلي المباشر.

(٤) لمّا كان مرجع البيان عند السكاكي ومن نهج طريقته هو إعتبار الملازمات بين المعاني فقد كان اللزوم بين المعاني في البيان هو ذاته أو يشبه كثيراً اللزوم المنطقي، مع أن اللزوم في المنطق ضرورة وفي البيان طارىء، فاللزوم البياني يصدر عن الجواز وإمكانية الترجيح، ولا يتقيد بالضرورة المنطقية.

(٥) إن قراءة الخطاب الشعري في باب الخبر الذي يحتمل الصدق والكذب ليس من فنَ البيان، بقدر ما هو إجراء تعليمي أولي، وليس معياراً بلاغياً كما تقول به البلاغة المعيارية، ولا يؤخذ به النقد الوصفي أو التحليلي.

(٦) الحال في توجيه المعنى ليس شكلاً طارئاً، بل هو واقع عملي مباشر، يسهم بقوة في توجيه المعنى البياني، وهو ما لم تذهب إليه البلاغة التعليمية.

(٧) قد يرتفع العرف الأدبي واللغوي أيضاً معياراً نسبياً يتباين أثره باختلاف الزمان والمكان والبيئة والعصر والأفق الحضاري وغيره، وهو ما يلزم أن لا يغيب عن البلاغة.

(٨) مفهوم الحال أوسع من سياق الجملة، ومقتضاه أبعد من ظواهر الواقع المباشر فقد يذهب إلى ما قبل الكلام، وما بعد الكتابة أو التصريح بالمشافهة.

ب ـ نزعة الأداء التقليدي: -

لما كان القرآن العظيم؛ معجزة إلهية، وحجة بلاغية، ومعجزة أدبية، وأداءاً معجزاً في نظمه وبناءه، وقد نزل بلسان عربي مبين، فقد صار البيان المدهش غاية، وتعلمه وسيلة، والإحاطة بأسباب البيان وطرائقه مجالاً لأجتهادات العلماء وطروحاتهم، ومن ثمة فهناك نمطان أو نوعان من الكلام هما قاعدة البيان ومنبع الفصاحة ومادة البلاغة، أما الأول فهو القرآن العظيم، الذي قال فيه ربّ العزة سبحانه: ﴿**وإن كُنتُم في رَيبٍ ممّا نزّلنا على عَبدِنا فأتوا بسورةٍ مِن مِثلِهِ وادعوا شُهداءكم من دون الله، إنْ كُنتُم صادقين فإنْ لم تفعلوا ولن تَفعلوا فاتقوا النارَ التي وقودُها الناسُ والحجارَةَ أعدَّت للكافِرين**﴾ {البقرة/ ٢٣-٢٤} فهو كلام الله المعجز والناس كل الناس، والجن كل الجن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعضٍ ظهيراً. وقال سبحانه: ﴿**قلْ لئن أجتمعتْ الإنسُ والجنُّ، على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولوكان بعضهم لبعضٍ ظَهيرا**﴾ { هود/ ١٣-١٤} ولما كان القرآن العظيم معجزة لا يقربون إلى مثلها وهو بلسان عربي مبين فقد التفتوا إلى النمط الثاني من الكلام وهو أدب العرب من شعر ونثر، وهنا صار كلامهم في صدر الإسلام وقبل الإسلام أنموذجا يُقتدى به، ومثالاً يُحتذى، وأشكالاً من التعبير تُتّبع، وهكذا صار ذلك الكلام مادة لعلماء اللغة والنحو يصدرون عنه في التأسيس لعلم النحو والتأصيل لعلم الصرف، والتنظير لعلم البلاغة والإستشهاد لعلم البيان، وهكذا صار الشعر العربي القديم شكلاً ومضامين ومعاني وأساليب نهجاً للشعراء بعد الإسلام، صار الشعر بعد الإسلام هو القول المنظوم على طريقة امريء القيس وعلقمة وزهير وسائر أعلام الشعر قبل الإسلام، ليس لأنهم يعبّرون عن نمط الحياة الجديدة بعد الإسلام، إنما لأن لغتهم العربية صافية وبيانهم مبيناً، ولئن ترسم نهجهم في القول والبناء بقرب المقلد من روح البيان وقوة الفصاحة وجزالة التعبير، وهنا صار التقليد في الشعر والإتباع في فنون القول الأخرى سنّة مطلوبة ونهجاً مرغوباً، ليس لعجز الأدباء في عصرهم ولكن لأن أصالة البيان الأول هي غايتهم، وتقليد السابقين هي وسيلتهم ولهذا صار الإحتفال بالنسج على منوال السابقين عادة في أشعار الشعراء، ونهجاً في خُطب

الخطباء، وطريقة لدى عامة المتكلمين. ثم إن عصر التدوين أشاع الإحتفال بكلام السلف الماضين أكثر من أهل عصر التدوين. ولهذا كانت نزعة التقليد وتوخي نهج السابقين والرغبة في إتباعهم، عنصرا باعثاً في نشأة البيان وفي تأصيله ثم في تكريسه منهجاً بعد ذلك، وليس هناك من جانب في هذا الإتجاه إلا وتلمس فيه نزعة التقليد. وإن مئات الكتب أو المصنفات التي تتحدث عن إعجاز القرآن، لا تستغني في قراءة مظاهر ذلك الإعجاز عن علم البيان وفنونه، حتى صارت سنة علمية في مؤلفات هذا الإتجاه كونها منهجاً بلاغياً.

ولما كان الرسول الأكرمﷺ قد أثاب على الشعر وأكرم أصحابه حتى أولئك الذين لم يكن لهم موقف كريم من الرسولﷺ والرسالة السمحاء قبل فتح مكة ولكنهم أسلموا لاحقاً، وقصة تكريم الرسولﷺ لكعب بن زهير معروفة حين كساه الرسولﷺ ببردته الشريفة بعد أن أنشده قصيدته التي مطلعها [٢٦]:

بانت سعادُ فقلبي اليوم مَتبولُ   مُتيَّمٌ إثرَها لم يُفْدَ مكبولُ

وهي قصيدة نهجَ فيها طريقة شعراء الجاهلية في البناء والأداء والتصوير، وقد عرفت في التراث العربي بالعنوان الذي أكرم به الرسولﷺ وهو ((البردة)) فصارت تعرف بـ ((قصيدة البردة)) ثم إن كثيراً من الشعراء نهجوا سبيلها حتى أحصى الدكتور أحمد إبراهيم موسى في كتابه ((الصبغ البديعي في اللغة العربية)) أربعاً وأربعين قصيدة في هذا النهج، الذي صار يعرف في التراث ((نهج البردة)) ومن نماذجه التي يقوم بيانها على التقليد والإتباع قصيدة البوصيري التي مطلعها:

أمِنْ تذكُّرِ جيرانٍ بذي سَلَمٍ   مَزَجْتَ دَمْعاً جرى من مقلةٍ بدمِ

وهي في اثنين وثمانين ومئة بيت عُني بتقليدها العشرات من الشعراء منهم صفي الدين الحلي في قصيدته التي مطلعها:

إن جئت سَلعاً فسل عن جيرة العلمِ   واقرأ السلامَ على عربٍ بذي سلمِ

وعزّ الدين الموصلي في قصيدته التي مطلعها:

براعة تستهلُّ الدمعَ في العلمِ   عبارة عن نداءِ المفرَدِ العلمِ

وأبو سعيد الآثاري القرشي في قصيدته التي مطلعها:

إن جئت بدرا فطبْ وانزلْ بذي سلمِ   سلّم على مَنْ سبا بدراً على علمِ

وأخرى له مطلعها:

دَعْ عنك سلعا وسَلْ عن ساكن الحرمِ   وخلِّ سلمى وسلْ مافيه من كرمِ

وثالثة له مطلعها:

حسن البراعة حمدُ الله في الكلمِ   ومدحُ أحمدَ خيرُ العربِ والعجمِ

وهذا النمط التقليدي الإتباعي صار معروفاً في البيان العربي تحت عنوان (المدائح النبوية) وأحياناً تحت مصطلح ((البديعيات)) [٢٧].

وهذه النزعة في التقليد تنسحب من فن البيان إلى علم البيان، إذ تشترك مصنفات البلاغة القديمة في ثوابت تقليدية، ونُهُج اتباعية، لم تنفصل عنه إلا في العصر الحديث مع ظهور طروحات التحديث في البلاغة والبيان العربيَيْن.

ثالثاً: معطيات بيانية:

تتعدد معطيات البيان في كلام الناس وفي آدابها؛ فاللغة حين تنزاح عن مستواها الوضعي تصبح معطى بيانياً، والشعر في نزوعه إلى التصوير هو معطى بياني، وأساليب القول في استثمارها لفاعلية الخيال هي معطيات بيانية، والخيال بوصفه مَلَكة تُخرج المعاني إلى صور مبتكرة، تنفعل بالعاطفة والقدرة على التذكُّر وتحفيز الذهن إلى إبداع واقعي أدبي، فالخيال في كل ذلك يستعين بمعطيات البيان كونها أقوى مجسّاته الإبداعية في إبداع الفنون على نحو خاص.

وإذا كان الخيال يعيد بناء المعاني والأشياء ويوحدّها ويحسن تركيبها فهو على مستوى الخيال الإبتكاري يستعين بالبيان في تأليف صور حسية لعناصر موجودة في الذاكرة، كما في الفنون السردية. أما على مستوى الخيال التأليفي، فإن استعانته بالبيان عالية جداً، لأنه يقارب بين أشياء متشابهة يضمّها إطار عاطفي واحد. أما الخيال البياني فهو معطى بياني، لأنه يفسر الواقع عبر التجسيد، فقد يجسد المدينة في صورة أم حنون، والنهر في صورة أب، أو الطبيعة في صورة امرأة جميلة وهكذا؛ وللعاطفة في هذا الإتجاه من معطيِ ات البيان حضور فاعل، ولاسيما في مظاهر وصف الطبيعة في الشعر العربي، مع وضوح الحس الغنائي فيه.

ولما كان الشعر بناءاً تصويرياً مدهشاً، إذ هو تعبير عن الواقع بالصورة فالشاعر يرسم معانيه التصويرية بالكلمات، لتتصف لغته بالثراء الفني، ولتتميز طاقتها التعبيرية بالقدرة على الأداء، فهو في كل ذلك معطى بياني، وقديماً قال ابن رشيق في العمدة: ((قال كثير من العلماء: الشعر ما استعمل على؛ المثل السائر، والإستعارة الرائقة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن))[٣٨]. وبحسب ابن رشيق هنا فإن كل فنّ الشعر إنما هو معطى بياني.

وفي سياق ما سيأتي من كلام سأشير على نحومن الإيجاز إلى خمسة محاور من معطيات البيان؛ منها ما يتصل بالبيان في صورته العامة التي قال بها الجاحظ في دلالات البيان على المعاني. ومنها ما يخص دلالات اللفظ على المعاني في تقسيماته عند الجاحظ أيضاً. ثم ما كان من إتجاه التفكير البلاغي إلى إتجاهين من البحث صارا يعرفان أخيراً بالمدارس البلاغية. ثم أشير إلى أشهر مصنفات الفكر البلاغي عامة. ثم أختم بما تفرّع عن البلاغة من مناهج.

١ـ دلالات البيان على المعاني:

يتضمن كل شكل بياني دلالة على المعنى، أو هو يدل على معنى ما، فالبيان بالضرورة أداء دلالي، وإذا كان البلاغيون في مراحل التقنين المتأخرة قد عرفوه بأنه؛ التعبير عن المعنى بطرائق مختلفة، فإنهم كانوا قد قيدوه، لأنهم خَصّوا به، جنساً من الفن هو الأدب، وكان مثالهم فيه الكلام الدال الحامل للمعنى. غير أن البيان يدل على المعنى بأوسع من ذلك حتى عند القدماء قبل الجاحظ الذي ذكر خمسة عناصر بدلالة البيان هي: اللفظ، والإشارة، والعقد، والخط، والنصبة[٢٩] ولذلك كان البيان عنده: اسماً جامعاً لكل شيء، كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب من دون الضمير[٣٠]. فهو ينظر إليه على أنه؛ ((نوع من الدلالة يعني الإفهام والتعبير، ونقل الأفكار إلى الآخرين، وجعل أقسام البيان لذلك خمسة: اللفظ والخط والإشارة والعقد والنصبة، لأنها جميعاً يمكن أن تكون وسيلة للدلالة والتعبير. وقد شايع الرمّاني الجاحظ، بعد ذلك على القول بهذه الفكرة، فعرف البيان بأنه (الإحضار لما يظهر به تمييز الشيء من غيره) وجعله أربعة أقسام: الكلام والحال والإشارة والعلامة))[٣١].

فالبيان من حيث هو فنّ وعي جمالي تضمره الذات المبدعة، ومن حيث هو دلالة فهو طريقة في التعبير والإفهام والإقناع والتاثير في المتلقي، ومن حيث هو وسيلة أو طريقة أو كيفية فهو فن أيضاً، لأن الإبانة عن القصد فن بدائي أولي أو وظيفي نفعي، ولكن الإبانة الفنية إبداع يحقق أهدافاً جمالية.

وانطلاقاً مما سبق يمكن أن نفهم أن دلالة البيان على المعاني هي الفنون عامة، من دون التقيد بفن محدد، أو نمط من العمل مقصود؛ وهنا نتوسع في دلالات البيان على المعاني انطلاقاً من الفهم القائل بأن الفن عامة إنما هو خلق عوالم متخيلة بوسائل متعددة، وبتعدد الوسائل أو الطرائق. تتعدد الفنون التي منها فن الأدب أو علم الأدب. وهنا فإن اللفظ بحسب الجاحظ أو الكلام بحسب الرماني هو مادة الخلق الأولية في فنون الأدب، كما أن الحجر هو المادة الأولية في فن النحت وفي فن العمارة. وكما أن النغم هو المادة الأولية في فن الموسيقى. وكما أن اللون أو (الخط) بحسب الجاحظ والرماني، هو المادة الأولية في فن الرسم وفي الفنون التشكيلية عامة، وكما أن الجسد هو المادة الأولية في فن الرقص وفي فن الرياضة وفي التمثيل الصامت أو (البانتومايم). وكما أن الصفر وما فوقه من الأعداد، بوصفها التجريدي، وأبعاد مضامينها المتخيلة هي المادة الأولية في علم الرياضيات، وكما أن التوظيف الإشاري بين (مرسل ومستقبل) هو المادة الأولية الموجبة في علم الإشارة. وكما أن كل شيء دالّ في الوجود يتوفر على عناصر موجبة في شكله الخارجي، تفتح في المتلقي الواعي مجسّات التأمّل والتدبّر ومحاولة قراءة الأشياء وفهْمها، فالحال أو النصبة وحي ناطق بصمت في العلم الفطري المطبوع عليه الإنسان؛ بدائياً كان أم متحضراً، عالِماً كان أم جاهلاً، وكما أن تحريك ما وراء المادة أو (فاعلية غيب المادة) بأشكال متطرفة، هو النزوع الأولي في علم السحر. وهكذا في العلوم الأخرى التي هي اليوم هائلة العدد والتأثير.

ومما سبق فإن علم البيان يدل على المعنى، بطرائق مختلفة، تتنوع بحسب العلوم، وتتعدد بتنوع الفنون، وتتجدد بتغيرها، وهذا يعني حاجة علم البيان إلى الإنفتاح على شؤون الحياة الجديدة في كل مفاصلها المذهلة، باحثاً عن كيفية دلالته على المعنى، وعن شكل إبانة عن القصد، وعن أو جه معطياته وتأثيره في الناس، وهذا يعني أن انفتاحه على فنون اللفظ أسرع في الحاجة وأدعى إلى التأثير، وأن اتّساعه في قراءة خطاب القدماء على وفق منهجيات جديدة أولى من غيره. بما يعني معه أنَ تقييد علم البيان بصورته عند القدماء، تلك الصورة التعليمية ذات الحدود والقواعد المعلومة المتداولة في كتب البلاغيين القدماء بأمثلة محددة وفهم أولي بسيط، هي صورة لم تعد تجدي كثيراً في إنتاج المعنى المعاصر، وفي إبداع معانٍ جديدة.

إن الحاجة إلى فهم أوسع للبيان فناً، وللبيان علماً، صارت ملحّة وضرورية، حتى في المستويات التعليمية التي أجدُني متوجهاً إليها في هذا الكتاب، لأن الذائقة الناشئة في هذه المرحلة تستجيب لنمط من البيان وصورٍ من تحليلاته، وأشكالٍ من تطبيقاته، تتطور معها مستقبلاً؛ في القراءة والفهم. أما التركيز على فهْم السابقين للبيان، من دون إيضاح أسبابه ومعطياتها، وعلله ونتائجها، للدارس المعاصر، لينطلق منها للجديد، فهو تقصير في حق علم لا تستغني عنه شؤون الحياة؛ لا على مستوى الجدّ، ولا على مستوى الفكاهة، لأنه مطبوع في فطرتها.

٢- دلالات اللفظ على المعاني:

يدل اللفظ على المعنى، بالمواضعة لا بالقصد، على مستوى التداول اليومي ويدل على المعنى بالإنزياح على وفق معطيات السياق بالمجاز؛ كونه الأوسع على نطاق الكلام، فيما هو يومي وظيفي، وفيما هو مجازي. فالكلام يتسع لفظاً ويثرى معنى بالمجاز، ويتقيد عرفاً بالدلالة الوضعية. لأن المجاز دلالة عقلية، والوضعية لغوية غير عقلية. ولما كان المجاز محدداً عقلياً والكلام المخيّل يوجهه العقل قبل الذائقة الفنية، فقد كانت الدلالة في مفهو م البيان عند القدماء هي العقلية؛ وقد قسّموا دلالات اللفظ على المعاني ثلاثة أقسام هي:

أ- دلالة التضمين التي هي دلالة اللفظ على جزء ما وضع له، كدلالة البيت على السقوف والجدران، وهي عقلية مجازية عدّها الجرجاني من (معنى المعنى).

ب- دلالة الإلتزام التي هي دلالة اللفظ على معنى خارج عن مسماه، لازم له، كدلالة السقف على الجدار، لأنه لازم له، وهي أيضاً عقلية مجازية وقد عدّها الجرجاني من (معنى المعنى).

ت- دلالة المطابقة التي هي دلالة اللفظ على تمام ما وضع له، إشارة إلى التطابق التام بين الدال والمدلول. وهي دلالة وضعية، كدلالة الأسد على الحيوان المعروف. ودلالة البيت على مجموع الجدران والسقوف، وهي دلالة عرفية التي هي المعنى المباشر.

وانطلاقاً ممّا سبق صارت الدلالة العقلية (دلالة الإلتزام ودلالة التضمين) هي الأساس الذي تبنى عليه علاقة الملازمة بين المعاني في علم البيان، أو العلاقة بين الخفاء (المعنى المجازي) والوضوح (المعنى الوضعي) لأنها أعني الدلالة العقلية قائمة على الإستنتاج الذهني والإدراك التصويري، ولهذا انحصر علم البيان عند

السكاكي في (الإستعارة والمجاز والكناية) وأخرج التشبيه من البيان لأنه عدّه من الدلالة الوضعية المباشرة[٣٢].

أما البحث الإصولي فقد درس العلاقة بين اللفظ والمعنى، نظرياً وتطبيقياً وقرأ دلالة اللفظ على المعاني من أربعة محاور:

أ- اللفظ بإعتبار المعنى الذي وضع له أصلاً ثلاثة أصناف؛ خاص كوضع اسم لشخص (زيد) وضع اسم لنوع (إنسان). وعام كوضع اسم لمجموع (رجال) أو لمعنى المجموع (قوم). ومشترك يدل بالوضع الأصلي على معنيين (مولى) تقال للسيّد والعبد. و(عين) للحاسّة ولعين الشمس ولعين الماء وغير ذلك.

ب- اللفظ باعتبار المعنى الذي استعمل فيه ضمن سياق معين، صنفان: حقيقة ومجاز، فالحقيقة دلالة اللفظ على المعنى المتعارف عليه بالاصطلاح اللغوي. والمجاز خروج اللفظ عن دلالته الوضعية بتوجيه قرينة سياقية.

ت- اللفظ باعتبار درجة وضوح معناه، صنفان: محكم ومتشابه؛ فالمحكم مادل على مقصود من دون تأويل أو تفسير. والمتشابه ما احتاج إلى تأويل أو تفسير للكشف عن معناه.

ث- اللفظ بإعتبار طريق دلالته على المراد منه، أربعة أقسام (حسب الحنفية)؛ هي: دلالة العبارة: وهي دلالة اللفظ على المعنى المقصود، أصالة أو تبعاً. كقوله تعالى: ﴿**فانكَحوا ما طابَ لكم مِن النساءِ مَثنى وثلاث ورُباع**﴾ فمعنى قصر الزوجات على أربع مقصود أصالة، ومعنى إباحة النكاح مقصود تبعاً. ودلالة الإشارة التي هي دلالة اللفظ على معنى يفهم من السياق بالتدبّر والتأمل والتأويل، مثل قوله تعالى: ﴿**وعلى المُولود له، رزقهنّ وكِسوتهنّ بالمَعروف**﴾ فالمعنى المباشر نفقة الوالدات المرضعات المطلقات واجبة على الأب وهذا معنى العبارة. ولكن قد يفهم من اللام في (له) لام الملكية ، ملكية الأب لابنه. ودلالة النصّ أو فحوى الخطاب، التي هي دلالة اللفظ على تعدي الحكم المنطوق به إلى مسكوت عنه، لإشتراكهما في وصف يفهم منه أنه علة الحكم، مثل قوله تعالى: ﴿**ولا تقلْ لهما أفٍ ولا تنهرهما**﴾ فالدلالة أو فحوى الخطاب تنهي عن إيذاء الوالدين، بأي نوع كان؛ من اللفظ إلى الفعل. ودلالة الإقتضاء، التي هي دلالة اللفظ على مسكوت عنه، يتوقف صدق الكلام على تقديره. مثل قول رسول الله ﷺ: ((رفع عن أمتي الخطأ والنسيان وما أُستِكْرُهوا عليه)) فكأن المعنى لايستقيم الا بتقدير كلمة ((إثم))[٣٣].

والذي يلحظه المتلقي من أقسام دلالة اللفظ على المعنى عند الجاحظ ثم الجرجاني، كما في التقسيمات الثلاثة السابقة، أو عند الأصوليين كما في تقسيمات الأحناف الأربعة السابقة، أو تقسيمات الشافعية التي تشبه في بعض معطياتها تشبيهات الحنفية؛ يلحظ، إن المعنى المقصود من اللفظ ليس هو المعنى الفني دائماً إنما هو المعنى الموضوعي الذي يستدعي أحياناً حكماً شرعياً، وهو هنا معنى يقف معه المتلقي عند حدٍّ ليس له تخطيه أو تأويله، إلا بدليل، ولذلك عني الفقهاء والمفسرون بوضع القواعد والحدود والمعايير والأسس التي يحتكمون إليها عقلياً في إقامة الدليل على صواب دلالة اللفظ على المعنى الذي يذهبوا إليه، وربما تتعدد

القواعد والحدود بحسب المذاهب والإجتهادات، ولذلك كان الإحتكام إلى محددات عقلية، أكثر منها ذوقية أمراً لابدّ منه، حتى يقف المتلقي على بينة المعنى.

وفي الدراسة البيانية الحديثة صار المتلقي وقبله الكاتب أو المبدع يلحظ في دلالة الألفاظ على المعاني، أربع مفردات، هي في الواقع مصطلحات الأول هو الدال والثاني المدلول والثالث الدلالة والرابع الدليل. فما تدركه العين كتابة ويدركه السماع ملفوظاً؛ مما هو مظهر حسي فيزيائي فهو الدال. أما المظهر المجرّد الذي هو متصور ذهني يدلنا عليه الدال فهو المدلول. أما العملية الذهنية التي يقترن فيها الدال في المدلول في أذهاننا – نحن المتلقين – فهي التي تسمى بالدلالة(٣٤). أما الدليل فهو من مكونات الدال والمدلول، وهو يشترك عند بعض الباحثين مع مصطلحات أخرى مرادفة له كالإشارة والقرينة والرمز. فالدليل عند سوسير وحدة بين الدال والمدلول.

فاللفظ دال، والشيء في وجوده دال أيضاً، والتسمية التي يكتسبها الشيء بفعل مواضعات العرف الإنساني مدلول، هو اسم الشيء، في سياقات وضعه العرفي ووجوده الواقعي. وحين يتحرر الاسم أو اللفظ (التسمية) من دلالته الوضعية أو دلالة المطابقة، ويكتسب معنى سياقياً جديداً نسميه الدلالة. فكأن الدلالة تحرر الدال والمدلول من قصديتهما المباشرة إلى قصدية غير مباشرة، قد تكون تشبيها أو استعارة أو مجازاً أو كناية أو رمزاً أو أسطورة أو حدثاً دراميا فيكون ذلك التحرر دلالة فنية، أو دلالة موضوعية. فإذا كانت الدلالة انزياحاً جمالياً مجازياً فهي دلالة فنية، وإذا كانت انزياحاً معلوماً موجهاً لتحقيق غايات اقناعية معينة، بأدلة عقلية ظاهرة الإقناع، مستندة إلى مبررات معلومة فهي دلالة موضوعية، وهو فهْم أشار إليه القدماء إذ قال الشريف الجرجاني: ((الدلالة هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال والثاني هو المدلول. وكيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول، محصورة في عبارة النصّ . وأشارة النصّ، ودلالة النصّ، واقتضاء النصّ . ووجه معنى ضبطه أن الحكم المستفاد من النظم، أما أن يكون ثابتاً بنفس النظم أولاً، والأول إن كان النظم مسوقاً إليه فهو العبارة وإلا فالإشارة، والثاني إن كان الحكم مفهو ماً من اللفظ لغة فهو الدلالة أو شرعاً فهو الإقتضاء. فدلالة النصّ، عبارة عمّا ثبت بمعنى النصّ لغة لا اجتهاداً))(٣٥) وهو ما سبقت تفاصيله عند الأصوليين.

٣- المدارس البلاغية:

لما كانت نشأة البلاغة قد ارتبطت بغايات موضوعية مباشرة، وبأهداف تعليمية معروفة، فقد كان طبيعياً أن تظهر تلك الغايات وأهدافها في مصنفات البلاغيين، بشكل أو بآخر، وهنا كان مذهب المتكلمين والفلاسفة والمعتزلة والمفسرين العناية بالقواعد البلاغية وحدودها وكيفية فهْم المعنى في ضوء ذلك، ثم كيفية إنتاج المعنى عبر صياغات تلتزم بمعطيات علم البلاغة ومعاييرها، ولذلك عرف صناع الكلام باهتمامهم بالقواعد البلاغية، والعناية بتطبيقاتها، وقراءة المعنى أو فهمه انطلاقاً من القاعدة القياسية في اللغة أو في النحو وكذلك في البلاغة، وهنا كان الإهتمام بالنزعة الفنية وغاياتها الجمالية الخالصة ليس هو السائد المهيمن، ولذا ظهر إتجاه آخر، هو مذهب في التأليف يُعنى بالشواهد الفنية العالية نوعاً وكمّاً، بإتجاه تنمية الذوق الأدبي

الرفيع، وهو مذهب شاع عند الشعراء وبعض الأدباء والكتّاب الذين ينطلقون من الفن الأدبي الرفيع، في الشعر والنثر، بإتجاه بناء الحدود والمعايير البلاغية أو تأسيس التعريفات؛ بناءاً عليها، فصار الإتجاه الأول معروفاً عند القدماء تحت عنوان ((مذهب المتكلمين)) والإتجاه الثاني معروفاً عند القدماء تحت عنوان ((مذهب الشعراء والكتّاب)) وقد قال أبو هلال العسكري معللاً نهجه في تأليف كتابه المعروف بـ ((كتاب الصناعتين)): ((وليس الغرض في هذا الكتاب سلوك مذهب المتكلمين، وإنما قصدتُ فيه، قصد صنّاع الكلام من الشعراء والكتّاب))[٣٦] وكأنه يريد القول برغبته في العناية بالأمثلة البلاغية الرفيعة قبل التعاريف والحدود، وبتنمية الذوق قبل الحكم المعياري، وبمحاولات بناء مقاييس بلاغية وفنية انطلاقاً من ثراء الأمثلة الأدبية.

ولما ظهرت دراسات تُعنى بتطوير البلاغة في العصر الحديث، في النصف الأول من القرن العشرين وإلى اليوم، صار البلاغيون والدارسون يطلقون مصطلح ((المدرسة الكلامية)) على ((مذهب المتكلمين)) في البحث البلاغي، ويطلقون مصطلح ((المدرسة الأدبية)) على ((مذهب الشعراء والكتّاب)) في البحث البلاغي وهو ما سأشير إليه فيما يأتي:

أ- المدرسة الكلامية:

وهو إتجاه في التفكير والبحث البلاغييْن عند العرب، ظهر مع نشأة التأليف البلاغي، وقد سادت فيه مؤلفات المتكلمين والمعتزلة والفلاسفة، ومَنْ نهجَ طريقتهم في التفكير والتأليف. وكان الباعث على هذا الإتجاه، تأثير الفلاسفة وأهل المنطق والفقهاء. ولعل أبرز خصائص هذا الإتجاه ما يأتي[٣٧]:

(١) العناية العقلية البالغة بالتعريفات الجامعة المانعة، وبالتقسيمات المنطقية، وبالحدود التي يراد من المتلقي إقامتها لفهْم معنى النصّ عند القراءة أو لإنتاج المعنى عند الكتابة.

(٢) استعمال أساليب الفلاسفة وأهل المنطق في التحديد والتقسيم والحصر وتوجيه دلالات الألفاظ على المعاني، في الدلالات العقلية والوضعية وغيرهما، مما شاع عند الأصوليين على نحو خاص.

(٣) الاحتكام إلى معايير الفلسفة الطبيعية، في تحديد مفاهيم؛ الخيال والوهم والحس المشترك والأسباب والمسببات والتعالق بين المعاني في فنون المجاز، وتوجيه العلاقة ونوعها بين الدلالة الوضعية والعقلية.

(٤) الانتفاع من اصطلاحات الفلاسفة والمتكلمين، وقراءة النصّ في ضوئها؛ كالمحمول والموضوع والإيجاب والسلب والسبب والمسبب وغيرهما.

(٥) لما تحدّدت الطروحات البلاغية بمعايير يراد لها أن تكون جامعة مانعة، فقد شاع بعد عصر التكريس ((عصر السكاكي في مفتاح العلوم)) التلخيص والشرح والشرح على الشرح. وقلّ التطور والتجديد.

(٦) لم يؤثر عن هذا الإتجاه العناية بالأمثلة الفنية الرفيعة بكثافة عالية للإسهام في تنمية ذائقة المتلقي، وبث روح الفهم الفني والإدراك الجمالي لديه. وربما يقرأ المتلقي أمثلة أدبية تفتقر للأثر الفني.

لما كان البلاغيون في هذا الإتجاه قد أخذوا بتغليب النزعة التعليمية إفهاماً وإقناعاً، وتدريباً على حسن التعبير فقد كان طبيعياً أن يشيع هذا الإتجاه أو المدرسة في البلاد غير العربية من الدول الإسلامية في العصر العباسي وما بعده، كبلاد فارس، وبلاد الترك، وبلاد التتر، وغيرها من بلدان المسلمين.

ويذكر البلاغيون أن خوارزم، كانت أكبر المناطق الإسلامية التي ظهر فيها أرباب هذا الإتجاه أو المذهب أو المدرسة، مثل: صاحب كتاب الكشاف، جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ) وصاحب (نهاية الإيجاز في رواية الإعجاز) فخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) وصاحب كتاب الإيضاح أبو الفتح ناصر الحريري (ت٦١٠هـ) وصاحب مفتاح العلوم السكاكي (ت٦٢٦هـ). وشارح تلخيص مفتاح العلوم للخطيب القزويني، سعد الدين التفتازاني (ت٧٩٢هـ).

وتعدّ المصنفات البلاغية التي اتسمت بالخصائص السابق ذكرها من المدرسة الكلامية في البلاغة. ولمّا كانت النزعة التعليمية المنطقية قد شاعت بعد القرن الخامس الهجري وبلغت ذروتها في القرن السابع عند السكاكي وصارت منهجا عند شرّاحه والذين عملوا على تلخيصه، فقد صارت النزعة المدرسية سمة في البلاغة العربية عامة حتى عصر النهضة، وهذا الكتاب الذي بين يدي القارىء الكريم هو إلى المنهج التعليمي أقرب منه إلى المنهج التحليلي الوصفي، ولهذا صرنا نعد المؤلفات البلاغية التي تحاول التمرد نسبياً على النزعة التعليمية ومؤثراتها من المدرسة الأدبية.

ب - المدرسة الأدبية:

وهي إتجاه في التفكير والبحث البلاغيَيْن عند العرب، ارتبط بقراءة النصوص الأدبية والفنية والكلام العالي الرفيع، قراءة بلاغية تعنى بالكشف عن المعنى أو المعنى الأدبي، على وفق معايير فنية ذات مفهو م بلاغي، وقد قامت على العناية بالنماذج الكلامية العالية، كماً ونوعاً لإستنباط المعايير منها، والحكم عليها. وبما كان الباعث عليها تلك الطروحات النقدية التي صدرت من الشعراء على الشعر، أو من أهل الأدب على فنون أدبية بعينها هم يحسنون القول فيها. ولهذا فقد كان الشعراء والكتّاب العرب أو ضح مَنْ أخذ بهذا الإتجاه في التفكير والتأليف. وقد قال الجاحظ: ((لم أرَ أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعراً وحشياً، ولا ساقطاً سوقياً))[٣٨] ولعل الجاحظ في هذا الإتجاه من الكتّاب المعدودين الذي آثروا هذا الإتجاه من التفكير البلاغي في بدايات نشأة البلاغة، لعنايته البالغة بالحكم الفني المستند إلى معايير فنية أو جمالية أو موضوعية أحياناً، ولكنها تنمّ عن التأثير البياني في ذائقة المتلقي. أما من الشعراء الأدباء فكان عبد الله بن المعتز صاحب تفكير أدبي في البلاغة، وكتابه ((البديع)) أنموذج في هذا الإتجاه وقد قال فيه متحدثاً في البديع عنده بوصفه معياراً بلاغياً عاماً، وليس هو البديع باصطلاح البلاغيين المتأخرين، فهو عنده ((اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء، ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم، فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرون ماهو))[٣٩].

ويبدو أن إتجاه الجاحظ وابن المعتز وأبي هلال العسكري، وغيرهم من الكتّاب والشعراء الذين ظهرت عنايتهم واضحة بالحكم البلاغي المستند إلى ثراء غير قليل من النصوص الأدبية؛ شعراً أو نثراً، أو من القرآن العظيم والحديث الشريف قبل ذلك. ويذكر البلاغيون في هذا الإتجاه أبرز خصائص المدرسة الأدبية:

(١) لم تغلب الحدود والتقسيمات على أشكال الأداء الفني في النصوص الأدبية، وإذا ظهرت طروحات من المنطق أو الفلسفة، على نحو ما، فإنما هي على سبيل تعميق القراءة البلاغية فنياً، من دون تغليب النزعة الفلسفية على المعيار البلاغي.

(٢) ابتعدت عن المنطلقات الفلسفية الخالصة، وربما حاربها بعض أعلامها مثل ضياء الدين بن الأثير، الذي توخى المعيار الفني وليس الحد المنطقي أو المسائل الفلسفية وقد عُني بنبذ ذلك في كتابه ((المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)).

(٣) تُعنى بالإشارة إلى المقاييس الفنية في الحكم على العمل الأدبي، بالتعليل أو الذوق أو التحليل الفني المحتكم إلى المعيار البلاغي، وإن بدت الانطباعية في بعض طروحات أصحابها، بشكل أو بآخر.

(٤) اتصفت أساليب كتّابها بالوضوح، والأداء الأدبي المؤثر، والشكل التعبيري الذي لا يجهد معه المتلقي في استقبال الحكم البياني، إذ لم تظهر عليهم تأثيرات المتكلمين والفلاسفة وأهل المنطق على نحو كبير.

(٥) يلحظ المتلقي كثرة الأمثلة والشواهد الأدبية على نحو مبالغ فيه أحياناً، سواء من الشعر أم من الخطب أم الرسائل أم غيرها، وهو ما يوحي للقارىء بتغليب فنية النصّ على معيارية الحد البلاغي وبوضوح الفن على الإلتزام بالقواعد القياسية في البلاغة.

(٦) كان تقليد الفن في إبداعات السابقين، يغلب عندهم على التقيد بالحدود والمقاييس البلاغية لدى البلاغيين المتأخرين، ولذا كانوا يعنون بالنصّ القديم وبما سار على نهجه من المحدثين، لأن الأداء الفني غايتهم الرئيسة.

وقد شاعت هذه المدرسة في البيئات العربية من الدولة الإسلامية كالعراق والشام ومصر وشمال إفريقيا والجزيرة العربية واليمن، لأن أهل هذه البيئات يغلب عليهم اللسان العربي، فطرة وطبعاً وتذوقاً فهم يرغبون في الفني الباعث على التأويل والجمالي الواضح التأثير أكثر من الإشتغال الفلسفي أو النزوع العقلي الصرف، وإن احتاجت هذه البيئات إلى الطروحات التعليمية في التأليف البلاغي لما ضعفت الفطرة اللغوية فيهم بسبب الاختلاط اللغوي. ومن أعلام هذا الإتجاه: الجاحظ في ((البيان والتبيين)) ((الحيوان)) لما تضمناه من طروحات بلاغية متفرقة على غير منهج محدد، وعبد الله بن المعتز في كتابه ((البديع)) والعسكري في ((كتاب الصناعتين)) وابن رشيق القيرواني في ((العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)) وابن سنان الخفاجي في ((سر الفصاحة)) وعبد القاهر الجرجاني في ((أسرار البلاغة)) وضياء الدين بن الأثير في ((المثل السائر)) وغيرهم.

ج ـ الجمع بين المدرستين:

لما أخذت النزعة المنطقية بالوضوح والتأثير حتى بلغت ذروتها في القرن السادس، وتعددت روافد التأليف في البلاغة، من الأصوليين إلى الفلاسفة إلى المتكلمين، إلى المعتزلة إلى أهل المنطق وغيرهم، وصارت حاجة العربي إلى تعلم العربية صناعة مشابهة إلى حاجة الأعجمي، فقد صارت ـ بسبب ذلك ـ النزعة التعليمية واضحة في التأليف البلاغي، والحاجة إلى التعاريف الجامعة والقواعد القياسية الواضحة والتقسيمات الممنهجة، حاجة مقبولة وهي في بعض مراحل تعلم العربية ماسة، وهنا صار المتلقي يلحظ الجمع بين الإتجاهين في التأليف البلاغي أمراً واضحاً، فعبد القاهر الجرجاني في ((أسرار البلاغة)) من المدرسة الأدبية، وفي ((دلائل الإعجاز)) من المدرسة الكلامية. ويحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ) يجمع بين المدرستين في كتابه الشهير ((الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز)).

كأنّ نهج المدرسة الكلامية يجد رواجاً في بيئات بعينها، ونهج الأدبية يجد قبولاً في بيئات أخرى، بحسب خصوصية المتلقي فيما يبغي مما يسهّل عليه أمر إجادة اللسان العربي. وربما رغِب بعض علماء البلاغة في الجمع بين الإتجاهين رغبة منهم في إشاعة طروحاتهم البلاغية، وتسهيل أمر قبولها لدى أوسع عدد من المتلقين أو الدارسين. ثم أن نزعة التقعيد والتقنين صارت سمة في العصور المتأخرة، حتى كأن عالِم البلاغة معنيّ بالقاعدة البيانية أكثر من المثال الذي استنبطها منه، فصارت صورة المثال بوصفه قاعدة بيانية، تغلب على صورة الأداء الفني، لأن النصوص شائعة متاحة للجميع، أما أهل الطروحات البيانية فأقلّ، ثم أن طابع الإتباع في الفنون الأدبية نفسها، أتاح للبلاغيين العناية بالقاعدة أو المقياس أو المعيار البياني على حساب النصّ الفني أحياناً.

رابعاً: مصنفات بلاغية:

تضرب المكتبة البلاغية العربية جذورها في عمق التاريخ العربي الإسلامي لأكثر من ألف ومئتين وخمسين سنة، شهد التأليف والتفكير البلاغييْن من العرب والمسلمين آلاف المصنفات، كلها تُعنى بالبلاغة عِلماً له أسسه وقوانينه ومعاييره ومعطياته، وأهل كل علم يرفدون البلاغة بشيء من هو ية علمهم أو خصوصيته، فالفلاسفة يؤثرون، والأصوليون من الفقهاء وكذلك المناطقة في علم المنطق، وقل مثل هذا في: اللغويين والنحاة والمعتزلة والأدباء والكتّاب والنقاد، مما جعل المساحة المعرفية لعلم البلاغة تتسع كثيرا على نحو هائل، حتى عدّه بعض العلماء عِلماً لم ينضج ولم يحترق.

وفي عصر تحديث البلاغة اليوم، صار لِعلم النفس تأثير، ولعلم الإجتماع أثر، وللإسلوبية الحديثة توجيه؛ على الرغم من كونها عند الكثيرين وريثة لعلم البلاغة عند القدماء، ولعلم المنهج وضوح في تحديث البلاغة اليوم، وهكذا صارت الروافد التي تغذي نهر البلاغة، أملاً في إثرائه، واتساع معطياته، والإنتقال به من المعيارية إلى الوصفية، ومن المنطقية إلى التحليلية، ومن الإنطباعية إلى التوصيفية الفنية،

ومن التجزينية إلى الكلية، ومن حدود المثال المقطوع إلى آفاق النصّ الكامل، باتجاه استجابة البلاغة؛ علماً وفناً ومنهجاً، لمستجدات العصر الحديث في شؤونه الهائلة.

غير أن الدارس في مثل هذه المرحلة الأولية لابدّ له بدءاً من الإطلاع على المكتبة البلاغية بدءاً من طروحاتهم الأولى في القرن الثاني الهجري مروراً بمراحل النشأة ثم التكامل ثم التكريس ثم الاستقلال المنهجي النسبي ثم التقعيد والتقنين الذي أوصلها إلى الجمود ولم يرتفع بها كثيراً إلى الحركة والتجدد حتى مطلع القرن الرابع عشر الهجري أو مطلع القرن العشرين الميلادي، إذ بدأت الدماء الجديدة الداعية إلى التطوير، تدبّ في جسد البلاغة العربية. وفي المكتبة البلاغية العربية سيلحظ المتلقي محاور متعددة للتاليف البلاغي؛ فهناك في أصول البلاغة وأخرى في علم البلاغة التقليدي، وثالثة في فن البلاغة بوصفه الفني، ورابعة في البلاغة المقارنة، وخامسة في تجديد البلاغة. ثم هناك محاور في: فنون البلاغة ووظائفها؛ التعليمية والفنية. وهناك في دراسات الإعجاز القرآني التي اتخذت من البلاغة منهجاً، وهناك في علم البلاغة على صعيد؛ المصطلحات والقيم والمفاهيم، وهناك في مصطلحات علم البلاغة. وهكذا مما لا يستغني عنه الدارس في علم البلاغة أو النقد القديم أو في فنون البيان العربي.

وهنا أنقل للدارس الكريم جزءاً غير يسير من المكتبة البلاغية العربية التي تنمو كلّ يوم، وتزداد كل حين، وهنا أذكر ما أو ردهُ الدكتور محمد بركات في كتابه ((مقدمة في دراسة البيان العربي)) وما أو رده الدكتور أحمد مطلوب في كتابه ((بحوث بلاغية))[٤٠]. وللقاريء الكريم أن يطلع عليها في ختام هذه الدراسة عند نهاية الكتاب.

خامساً: مناهج بلاغية:

إنّ مَنْ يتتبع مؤلفات البلاغة في التراث العربي على إمتداد أكثر من ألف وثلاثمائة سنة يلحظ توفر علم البلاغة على عمق منهجي وأبعاد معرفية وثراء في المصطلح البلاغي، وهذا كله يتضمن ليس منهجا بلاغياً واحداً، ولكن يضمر أكثر من منهج. فهناك المنهج التجميعي الذي تبلور في المصنفات البلاغية الأولى. وهناك المنهج الإنطباعي الذي ظهر في طروحات البلاغة في مراحل النشأة إذ تهيمن الذائقة الفردية والنزعة العاطفية، وضعف التبرير أو التسويغ البياني، على الأحكام البلاغية، وهناك المنهج التحليلي الفني الذي عني فيه البلاغيون بالإحتكام إلى المقاييس الفنية، والعناصر ذات التأثير الجمالي، في الحكم على العمل الأدبي، وهذا المنهج يمثل الصورة الناضجة للفكر البلاغي في البيان العربي. وهناك المنهج التقنيني المنطقي الذي أسهم فيه الفلاسفة وأهل المنطق والأصوليون من الفقهاء وكرّسه السكاكي في (مفتاح العلوم) على نحو لافت للنظر. وهذه كلها مناهج في البلاغة القديمة.

أما في العصر الحديث فقد ظهرت طروحات منهجية جديدة هي جزء من جهود المعاصرين في تحديث البلاغة، فكانت هناك طروحات منهجية جديدة للتحديث من: أمين الخولي وأحمد الشايب وعبد الله العلايلي وأدور مرقص وأنيس المقدسي ومحمد حسين علي الصغير، وأحمد مطلوب وعلي عشراوي زايد ومحمد عبد المطلب وشكري عياد ومصطفى ناصف ورجاء عيد وغيرهم أناضت تلك الدعوات في طرح تصورات أو آليات منهجية جديدة لتحديث التفكير البلاغي بما [illegible] لجديد العصر الحديث.

ثم أن فن البلاغة في العصر الحديث، في الأدب العربي قد ارتفع فنياً وجمالياً إلى مستويات من الأداء الفني والثراء الجمالي لم تعد الصور المنهجية القديمة، على أهميتها البالغة قادرة على استيعاب قراءته أو وصفه وتحليله، ومن ثمة فقد إلتفت البلاغيون المعاصرون إلى ضرورة رفع مستوى التفكير البلاغي إلى أبعد مما وقف عنده السلف، كما أن فن البلاغة في فنون الشعر الحديث وأجناس النثر الحديثة في الأدب العربي، قد وصلت إلى مستويات فنية بالغة الثراء الفني والجمالي.

أ- المنهج التجميعي:

هو التأليف البلاغي القديم القائم على تجميع عنوانات المواد البلاغية، وتصنيفها وتنسيقها وتبويبها، سواء بتجميع آراء العلماء والبلغاء والحكماء والرواة كما في البيان والتبيين عند الجاحظ، أم بتجميع فن معين من البلاغة في متن دراسة واحدة كما في مجاز القرآن لأبي عبيدة، وكما فعل الشريف الرضي في ((تلخيص البيان في مجاز القرآن)) إذ أخذ بتتبَع سور القرآن سورة سورة مستخرجاً ما فيها من مجاز، أمَ بتجميع فنون البلاغة عامة، والتمثيل لكل واحدة بعدد من الأمثلة، بما يكون هدف المؤلف جمع الفنون البلاغية وليس الأمثلة، وكتاب البديع لابن المعتز أنموذج في هذا المنهج، أمَ بتجميع آراء البلاغيين السابقين والعناية بضبطها وتبويبها ومنهجيتها، والإحسان في تبويب مادتها، ويُعدُ كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، الأنموذج في هذا المنهج.

والمنهج التجميعي ضرورة فنية وموضوعية في التأليف البلاغي لأن العناية بآراء السابقين ضرورة في التأسيس كما فعل الجاحظ في (البيان والتبيين) وفي (الحيوان) وكما فعل المبرد في (الكامل). كما أن العناية بتجميع الأمثلة والشواهد في الفن الواحد كالمجاز أو الإستعارة أو غيرهما ضرورة فنية في استقصاء تطبيقات ذلك الفن في الكلام للوقوف على أبعاده وخصائصه ومعانيه. وكذلك العناية بتجميع فنون البلاغة والعناية بتبويبها وتقسيمها وتفريعاتها على حساب أمثلتها التطبيقية ضرورة لا غنى عنها، إذا توخى الدارس الوقوف عند تقسيمات السابقين، وما جاء ضمنها من أمثلة أدبية.

ثم أن أشكال التقليد والتكرار والنزعة الإتباعية والبنيات المتشابهة، وحسن الصدور عن السابقين، كلها أسباب مهمة في توجيه علماء البلاغة إلى الأخذ بهذا المنهج، على تعدد صوره وأشكالها، وفي النقد الحديث صار المنهج التجميعي أمراً وارداً في الدراسات الأكاديمية التي تتوخى تأصيل فن معين أو منهج بعينه، فتعنى بتتبع تحوّلاته من النشأة إلى التأصيل إلى التكريس، وهو لا يأتي بجديد وإنما يضيء لمن يتطلع إلى التطوير والتجديد.

ب - المنهج الإنطباعي:

هو المنهج الذي كان التأليف البلاغي فيه، يصدر عن هيمنة الذوق الخالص، على أحكامه، وعلى توجيه قراءاته، مكتفياً بحسّه الفني وذائقته الذاتية في القراءة والتقبَل والإدراك. وتقل المعيارية المنهجية في هذا الإتجاه، وتغيّب حدود الأسس البلاغية المعلومة، وتتصف آراؤه بوضوح النزعة العاطفية، وبتغليب الانطباع الشخصي،

وهذا المنهج في مراحل النشأة وبدايات الظهور، وارد في البلاغة كما في النقد، وأمثلته متفرقة في مصنفات الأوائل، وربما أفرد بعضهم له كتاباً، كما فعل الحاتمي في ((حلية المحاضرة)) إذ اتصفت أحكامه النقدية بالانطباعية والتعميم، في أهجى بيت، وأغزل بيت، وأفخر بيت، وما إلى ذلك.

ويذكر الدارسون والبلاغيون التقاطات للمنهج الانطباعي في طروحات القدماء، من ذلك رأي الجاحظ في جعله البديع مختصاً باللسان العربي فقط إذ قال: ((البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان))[٤١] فهذا حكم انطباعي يمثل ذائقة الجاحظ، وانحيازه العاطفي إلى لغته.

وقد يميل البلاغي إلى استحسان حكم نقدي أو قول ارتجالي منطلقاً من انطباعه الشخصي وليس من إحساس بياني أو نقدي، من ذلك أن الجاحظ علّق على قول إبراهيم بن محمد ((يكفي من حظ البلاغة، ألا يوتى السامع من سوء فهم الناطق، ولا يؤتى الناطق من سوء فهم السامع)) قائلاً: ((أما أنا فأستحسن هذا القول جداً))[٤٢] من دون أن يذهب في تعليل استحسانه أو تبريره، وإنما أكتفى بالتعليق انطباعاً.

وفي التأليف البلاغي يلحظ المتلقي أحكاماً تصدر عن الانطباع الشخصي في وصف تشبيه بإنه الأجمل إطلاقاً أو صف استعاره بإنها الأبلغ من دون مثيل، من دون أن يعمل البلاغي على الوصف والتحليل لكي يقنع القارىء بما يذهب إليه.

وقد يكون الانطباع صادراً عن هوى من الكاتب يرفض لمجرّد الرفض أو يبغض، لأنه يكره، فيجد القارىء انطباعاته الشخصية من دون حجة من بيان، أو وصف أو تحليل بلاغي، وهو في النقد أو ضح منه في البلاغة ويعد ما كتبه الصاحب بن عباد في مسأو يء المتنبي عنده، من الأمثلة.

ج ـ المنهج التحليلي الفني:

وهو المنهج البلاغي الأنضج والأعمق في تأثيره، والأبعد في تحقيق الغايات الفنية في قراءة المعنى أو المعنى الفني، إذ يصدر البلاغي فيه عن الأسس الفنية والمعايير الجمالية، والاحتكام إلى ما يوحي به النصّ، وما يمكن أن تشير إليه بنيته الفنية، مع عدم تغليب الانطباع على المعيار، ولا تغليب القاعدة البلاغية على فنية النصّ بجعل النصّ يقول معناه على وفق القاعدة أو المعيار، إنما بالوصف والتحليل ينطلق البلاغي من عناصر بنية النصّ الأدبي إلى كشف المعنى الفني، مستعيناً بالعناصر البيانية والقواعد البلاغية، بمعنى أن المعيار يصدر عن فنية النصّ .

وقد كان الرماني في ((إعجاز القرآن)) أقرب إلى الإستعانة بالمنهج التحليلي الفني في طروحاته البلاغية، على الرغم من كونه من علماء المعتزلة، ومثله الباقلاني في((إعجاز القرآن)) أيضاً مع كونهما من علماء الكلام الذين يغلب عندهم النزوع المنطقي، والطرح الأصولي على ما سواه.

وقد كان الباقلاني في ((إعجاز القرآن)) يُعنى بالجمع بين الأسس البلاغية والعناصر النقدية في تحليلاته الفنية، في مناقشة قضاياً ذات أهمية فنية ، تتصل ببنية القصيدة، أو البنية الفنية في النصّ أو بالمظاهر البديعية التي يحفل بها النصّ القرآني الكريم.

ويُعدّ – عند الدارسين – عبد القاهر الجرجاني قمة النضج والإكتمال في هذا المنهج في كتابيه الشهيريْن: (أسرار البلاغة) في علم البيان و(دلائل الإعجاز) في علم المعاني، إذ عزّز التنظير بالتطبيق، وكشف عن الظاهرة الفنية بتحليل النصوص، وصدر عن تحليل النصّ في الكشف عن المعنى الفني، معتمداً آلية فنية رفيعة في القراءة والتحليل، ومقدرة تأملية في الكشف عن المعنى الفني أو معنى المعنى. وقد بلور في هذا المنهج ملامح نظريته في النظم، وحدّد مفهومها، وأقام أسسها، وعرض تطبيقاتها، فكان بلاغياً، يصدر عن المنهج التحليلي الفني بإمتياز خاص.

وقد وجدت بعض المنهجيات البنيوية والأسلوبية في هذا المنهج البلاغي وفي طروحات عبد القاهر الجرجاني، أسساً خصبة، حتى رأى بعضهم أنه فيها أقرب إلى الطروحات الأسلوبية الحديثة، وسابقاً للبنيويين في بعض مقولاتهم، وقد إعتمدت طروحات تحديث البلاغة اليوم هذا المنهج أساساً وبنتْ عليه، وعدّت الجرجاني رائداً، واحتفت بطروحاته.

د - المنهج التقنيني المنطقي:

هو المنهج التعليمي الذي يعنى بالتعريف الجامع المانع، والقاعدة وأسسها، والقانون وحدوده، والتقسيمات وتفريعاتها، عناية تعليمية منطقية، على حساب الأمثلة الأدبية الرفيعة وما يصدر عنها من حس التذوق الفني بعد مستويات من التحليل الأدبي فيها، وهو منهج أحال البلاغة إلى علم صارم يتوفر على قدر هائل من القواعد والتفريعات والتقسيمات التي لم تصدر عن ثراء استثنائي من النصوص الأدبية الرفيعة، وإنما صدرت عن نزعة تعليمية منطقية، كانت في عصرها ومرحلتها مبرراً علمياً مقبولاً، ومسوغاً تعليمياً رائجاً لعلماء البلاغة، وللدارسين من غير العرب على نحو خاص، أولئك الذين يعنيهم أولاً تعلم فن القول، من خلال (القاعدة الذهبية) ليتمكنوا من التعبير عن المعنى لاحقاً بلسان عربي مبين، ولذا وجد علماء البلاغة في هذا المنهج وسيلة مقبولة.

وعلى الرغم من أنّ بلاغيّي المدرسة الكلامية أشاعوا بقوة مدهشة هذا المنهج، لكن السكاكي في ((مفتاح العلوم)) كرّسه على نحو لافت للنظر حتى صار من جاء بعده عيالاً عليه، ويقول الدكتور علي عشراوي، في وصف عناية السكاكي بالقاعدة على حساب المثال: إن النصّ لا يحتل من اهتمامه إلا حيّزاً هامشياً، بل إنه في بعض السياقات من ثنايا تأليفه، لا يحتل أي حيز على الإطلاق، فاهتمامه الأول موجّه إلى القاعدة، واستيفاء الأقسام العقلية، ثم يأتي بعد ذلك المثال، وهو ليس مثالاً شعرياً أو نثرياً مختاراً، وإنما هو من صنع السكاكي، فهو بدوره مثال منطقي ذهني، المهم فيه أن يطابق القاعدة التي وضعها، حتى وإن لم يطابق البلاغة، لأن بعض الأمثلة عنده لا تدخل في نطاق البلاغة، لأنها أبعد من أن تجري على لسان إنسان بليغ، ولكن ما كان يشغل بال السكاكي هو أن يستوفي أقسامه المنطقية العقلية[٤٣].

غير أن الجوهري في عمل السكاكي هو تحديد مباحث البلاغة بوصفها علماً له أسسه وضوابطه ومنهجيته التي تتصف بالإحكام والدقة والتنظيم، ويبدو أن البيئة الأعجمية والذائقة المنطقية السائدة في عصره، أسهمت بقوة في أن يتصف جهده العلمي المهم بهذه الصفات الحادة، هو صورة لمواصفات الفكر والتأليف البلاغييْن في عصره، وليس في عصرنا الراهن.

هـ ـ طروحات في تحديث البلاغة:

منهجية البحث البلاغي عند القدماء وليدة طرائق التفكير عندهم، تلك التي يستجيبون فيها لمعطيات عصرهم، ومقتضيات مرحلتهم، والطبيعة الأدبية أو الفنية أو الثقافية العامة التي ينتمون إليها، وتشكل مرجعيتهم الثقافية في التفكير والبحث والتأليف. ولما عاش الإنسان العربي ومنه الأديب والبلاغي في عصر الإحياء ثم عصر النهضة وأخيراً عصر الحداثة، متفاعلاً مع معطيات عصر جديد مختلف ومظاهر حياة جديدة لم يألفها القدماء فقد صار طبيعياً أن ينهج في تفكيره مناهجاً لا تشبه مناهج أسلافه، مفكراً بطريقة تختلف عن طرائقهم، بشكل أو بآخر. في كل مناحي الحياة وشؤونها الثقافية، ومنها الشأن البلاغي؛ في فن البلاغة ثم في علم البلاغة بعد ذلك. ولهذا ظهرت دعوات لأعادة النظر في علم البلاغة معاصرة لما صار عليه فن البلاغة من تطور في فنون الشعر وأجناس النثر.

ظهرت دعوة أمين الخولي في كتابه ((فن القول)) التي يرى فيها أن التقسيم القديم لعلم البلاغة (المعاني والبيان والبديع) لاغناء فيه، ولا يستجيب لمستجدات الحياة الثقافية المعاصرة، ويدعو إلى أن يأخذ علم البلاغة بالبحث في الكلمة والجملة والفقرة والقطعة والنصّ الكامل، والتخلي عن الطريقة الجزئية أو التجزيئية القديمة، والبلاغة عنده هي فن القول ويرى تقسيمه إلى ثلاثة أقسام أو أبواب هي: المبادىء والمقدمات والبحوث، في المبادىء ندرس فن القول وغاياته وصلاته بغيره. وفي المقدمات ندرس مقتبسات من القضايا النفسية المؤثرة في تذوق الأدب وفهمه، وإدراكه والإحساس بما يتوفر عليه من جمال. أما في البحوث فندرس الكلمة الواحدة، من حيث بنيتها وما يطرأ عليها وما تتصف به. ثم الجملة وما تتطرأ عليها من ظواهر؛ كالذكر والحذف والتقديم والتأخير والفصل والوصل، ثم البنية التصويرية على وفق أساليب التصوير البيانية والفنية الكثيرة.

والخولي في هذا الطرح يضيف لحسنات البلاغة القديمة إيجابيات النقد الأدبي الحديث، وما استجدّ من علوم يفيد منها الدارس البلاغي والناقد الأدبي على حدّ سواء، كعلم النفس وعلم الإجتماع وغيرهما، وهو في طروحاته معنيّ بأن تتطور البلاغة منهجياً بما تكون فيه، مستوعبة لقراءة فن البلاغة في الأدب الحديث، وما طرأ عليه من ثراء فني باذخ.

وظهرت دعوة أخرى تبنّاها أحمد الشايب في كتابه ((الأسلوب)) وفيه يرى أن تقوم البلاغة في محورين رئيسين: الأول هو الأسلوب بوصفه طريقة في التفكير والتصوير والتعبير، بما يكون فيه الدارس معنياً بالقواعد والأسس والعناصر التي تجعل كلامه بليغاً مبيناً. والثاني هو الفنون الأدبية التي تُعنى بدراسة مادة الكلام من حيث، اختيارها وتقسيمها وتنسيقها، وقواعد كل فن من قصة ومقالة ورسالة وسيرة وغيرها، فهو في الأسلوب يدرس: الكلمة والجملة والصورة والعبارة وصفات الأسلوب ومقوماته وموسيقاه. وهو في هذا يجمع علمي البيان والمعاني وبعضا من فنون البديع في البلاغة القديمة. أما في القسم الثاني فيكون معنياً بفن البلاغة في أجناس الشعر والنثر.

وظهرت دعوة ثالثة لعبد الله العلايلي، في كتابه (مقدمة لدرس لغة العرب) يرى فيها منهجاً للبلاغة قائماً على محورين، الأول: الحذف أو الإلغاء، ومما يقترحه فيه الغاء الإستعارة، والاقتصار على التشبيه والكناية، منطلقاً من كون الإستعارة عند بعضهم تشبيها محذوفاً أحد طرفيه، وكون الكناية استعارة بالكناية، وهكذا، أما المحور الثاني: فتقسيمه البلاغة إلى حقيقة ومجاز. وفيهما يدرج الفنون البيانية المعروفة، والعلايلي في طرحه ذاك لا يبدو متعمقاً في علم البلاغة، إنما هو أقرب إلى الدارس التعليمي المعني بالتبسيط تسهيلاً لا ستيعاب المتعلم في مراحل التعليم الأولى، والبلاغة على مستوى التحديث أعمق من ذلك بكثير.

وهناك اقتراحات في طريق بناء تصوّر أولي لتطوير البيان العربي وتحديثه، للدكتور محمد حسين علي الصغير يقوم على الأسس التالية التي فصّلها في كتابه (أصول البيان العربي/ رؤية بلاغية معاصرة)(٤٤).

(١) دراسة العلاقة القائمة بين الألفاظ والمعاني، واستخلاص الصورة الأدبية المنتزعة منهما بوصفها إمتداداً لها على أساس يتداخل فيه الغرض الفني بالتعبير القولي، جملة واحدة غير قابلة للفصل.

(٢) دراسة القدر الجامع المشترك بين الألفاظ والمعاني، وتظافره في تكوين النصّ الأدبي، متكاملاً.

(٣) دراسة المقدمات الأسلوبية التي تكوّن العبارة العربية، في أرقى صورها البيانية ككلّ لا يتجزأ في تقويم النصّ الأدبي والحكم عليه بلاغياً ونقدياً.

(٤) دراسة الأسس البلاغية السليمة التي تمتاز بها لغة القرآن، كالمجاز والتشبيه والإستعارة والكناية والرمز والتعريض بوصفها أركاناً إذا فقدها النصّ لم يعد نصاً، بلاغياً يعتدّ به.

وهذا التصور الأولي له حضور بالغ على مستوى التنظير والتطبيق البلاغيين، ولاسيما في دراسة النصّ وليس جزءاً منه، دراسة بلاغية تُعنى بالوصف والتحليل والكشف عن المعنى البياني(٤٥).

وبعد الإطلاع على علم الأسلوب في البلاغة الغربية، ولاسيما في الأدبين الانكليزي والفرنسي ثم ما وصل إليه المنهج الأسلوبيّ، وما تفرّع منه، وما ظهرَ إثره من طروحات تقارن بين الأسلوبية والبلاغة، ظهرت دعوات إلى تحديث الدرس البلاغي العربي المعاصر أبرزها، دراسة محمد عبد المطلب ((البلاغة والأسلوبية)) ودراسة مصطفى ناصف ((اللغة بين البلاغة والأسلوبية)) وغيرها. وهي كلها طروحات بلاغية محدثة، توخّى فيها مبدعوها الارتفاع من النصّ الإبداعي الاستثنائي وليس التقليدي إلى الوصف والتحليل الكاشفين عن المعنى البياني، بما يؤدي إلى بناء عناصر حديثة تستوعب منهجياً مستجدات الفنون الأدبية الحديثة وتبدع في قراءتها، من دون أن تتقيد بمعايير سابقة على النصّ أو العمل الأدبي، إنما العمل الفني هو ما يقترح كثيراً من معاييره، وفي هذا صارت البلاغة منهجاً نقدياً جديداً، إلا أن هذه الطروحات لم تأخذ طريقها إلى الدرس الأكاديمي الأولي في أكثر الجامعات العربية والمعاهد المتخصصة باللغة العربية وبيانها، وربما يتحقق لها ولغيرها من طروحات التحديث، ما يجعلها على واجهات الدرس البلاغي وفي متناول التطبيق النقدي الفاعل.

هوامش الفصل الأول:

(١) ينظر كتاب البيان والتبيين، الجاحظ، بتحقيق، عبد السلام هارون، ٨٨/١.
(٢) ينظر على سبيل المثال؛ مختصر المعاني، التفتازاني، ٢٧/١.
(٣) الإيضاح، الخطيب القزوين، ص٤، وينظر،البيان والتبيين، الجاحظ، ١/ ٦٤ ـ ٦٥.
(٤) مفتاح العلوم، السكاكي، ص٩٥.
(٥) الايضاح، الخطيب القزويني، ٤٢/١.
(٦) البلاغة والإتصال، د. جميل عبد المجيد، ص ١٣١-١٣٢.
(٧) ينظر؛ البلاغة والاتصال، د. جميل عبد المجيد، ص ١٣٢-١٣٥ وص ١١٣-١١٤.
(٨) البلاغة والإتصال؛ د. جميل عبد المجيد، ص ١٤٣ وينظر؛ البيان والتبيين، الجاحظ، ٧٦/١.
(٩) تنظر؛ دراسة (اللفظ والمعنى في البيان العربي)، الدكتور محمد عابد الجابري، مجلة فصول، المجلد السادس، العدد الأول، اكتوبر ١٩٨٥.
(١٠) البيان والتبيين، الجاحظ، ٧٦/١.
(١١) البرهان في وجوه البيان، ابن وهب، ص٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص١٨ وص٢٨.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٣٧.
(١٤) المصدر نفسه، ص ٤٣.
(١٥) المصدر نفسه، ص ١٨ وص٣٧ وص ٤٣.
(١٦) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ٩١.
(١٧) المصدر نفسه، ص٥.
(١٨) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٣٨.
(١٩) ينظر تفسير الزمخشري في سورة المدثر، إذ أو رد النصّ في هذا الإتجاه، إذ يُروى أن الوليد بن المغيرة أحد خصوم الرسولﷺ الألدّاء، كان يسترق السمع إلى الرسول ليلاً من وراء الحجرات فيسمعه وهو يتلوآيات القرآن، فقال لكفار قريش هذا الكلام معرباً عن وصفه لفنية البيان القرآني.
(٢٠) إعجاز القرآن، الباقلاني، ص ١٦٨.
(٢١) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص ٢٣٦.
(٢٢) مفتاح العلوم، ص ٧٧.
(٢٣) عروس الأفراح، السبكي، ٥٣/١.
(٢٤) مقدمة ابن خلدون، ص ٥٤٥.
(٢٥) البلاغة العربية؛ قراءة اخرى، محمد عبد المطلب، ص ١١١.
(٢٦) ديوان كعب بن زهير، ص ٩٦، وينظر، الإسلام والشعر، ص ١٧.
(٢٧) ينظر؛ المدائح النبوية في الأدب العربي ، د. زكي مبارك، ص١٧٠-١٩٠، والصبغ البديعي في اللغة العربية، د. أحمد ابراهيم موسى. وبديعيات الآثاري.
(٢٨) زين الدين القرشي الآثاري، تحقيق، هلال ناجي.
(٢٩) العمدة، ابن رشيق، ١٢٢/١.
(٣٠) البيان والتبيين، الجاحظ، ٧٨/١.
(٣١) المصدر نفسه، ٧٦/١.
(٣٢) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، د. وليد قصاب، ص ٤١٥. والعقد نوع من الحساب يكون باصابع اليدين، ويقال له: حساب اليد. أما النصّ بة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ، والمؤدية دلالتها بغير اليد، وهي كل صامت وناطق وظاهر وباطن: سل الأرض مَنْ شقَّ انهارك، وغرس اشجارك، وجنى ثمارك، فإن لم تجبك حواراً أجابتك اعتباراً. ينظر: البيان والتبيين، ٧٦/١.

(٣٣) ينظر، مفتاح العلوم، السكاكي، ص ١٥٦.
(٣٤) ينظر في هذا، بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، ص ٥٨-٦١.
(٣٥) يُعنى علم الدلالات في (اللسانيات الحديثة) بدراسة انتظام الدوال اللسانية في الظاهرة اللغوية عموماً، رغم ما يميز اللغات بعضها عن بعض، من نواميس نوعية في توليد الدلالات، فعلم الدلالة يسعى إلى عقلنة ظاهرة الدلالة عموماً. كما أن علم المعنى عند الأصوليين سعى إلى عقلنة المعنى الصادر عن آيات القرآن العظيم، على وفق أسس وضوابط عُني الأصوليون بتحديدها في مستوى دلالة اللفظ على المعنى. (الأسلوبية والأسلوب، د. عبد السلام المسدي، ص ١٥٣-١٥٥).
(٣٦) التعريفات، الشريف الجرجاني، ص١٠٩.
(٣٧) كتاب الصناعتين، أبوهلال العسكري، ص ٩.
(٣٨) هذا الكلام أفاض فيه الدارسون، وينظر على سبيل المثال؛ فن القول، أمين الخولي، ص٨٠-٩٠. ودروس في البلاغة وتطورها، د. جميل سعيد، ص ٧٠ – ٨١. ودراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، ص ١٥-٢٤.
(٣٩) البيان والتبيين، الجاحظ، ١/١٣٧.
(٤٠) البديع، عبد الله بن المعتز، ص ٥٨.
(٤١) ينظر؛ مقدمة في دراسة البيان العربي، د. محمد بركات، ص ١٣١-١٥٦. وبحوث بلاغية، د. أحمد مطلوب، ص ٤١ – ٢٧ وص ٣٢٣ – ٣٣٨.
(٤٢) البيان والتبيين، الجاحظ، ١/٨٠.
(٤٣) المصدر نفسه، ١/٨٧.
(٤٤) البلاغة العربية، د. علي عشرأو ي، ص ١٧٣.
(٤٥) أصول البيان العربي، د. محمد حسين علي الصغير، ص ٢٨ – ٣١.

الفصل الثاني

البيان العربي

من إيصال المعنى إلى فنيّة الإيصال

*** في تعريف البيان**

أولاً: إيصال المعنى:

١- لغة المعنى.

٢- المعنى اصطلاحا.

٣- أنواع المعنى.

أ- المعنى الوظيفي.

ب - المعنى التعليمي.

ج - المعنى العلمي.

د - المعنى الديني.

هـ المعنى الفكري.

و المعنى الفلسفي.

ز- في الإبانة عن المعنى.

ثانياً: فنية إيصال المعنى:

أ - المعنى البياني:

١- المعنى البياني في أسلوب التشبيه.

٢- المعنى البياني في أسلوب الإستعارة.

٣- المعنى البياني في أسلوب المجاز.

٤- المعنى البياني في أسلوب الكناية.

ب - المعنى الفني:

١- المعنى الفني الصادر عن الرمز.

٢- المعنى الفني الصادر عن الإسطورة.

٣- المعنى الفني الصادر عن الخرافة.

٤- المعنى الفني الصادر عن المأثور المحلي.

ج - المعنى الجمالي.

*** هوامش الفصل الثاني.**

في تعريف البيان:

شاعت في الدرس البلاغي القديم ثلاثة تعريفات لـ (علم البلاغة)؛ الأول كان عاما جامعاً هو قول الجاحظ، من أن البيان ((اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته))[1]. فكل دلالة على معنى ما، هي بيان، سواء كانت بالكلام أم الإشارة أم اللون أم الحساب أم الحال أم غير ذلك. وهذا وعي بلاغي أولي سبقت الإشارة إليه؛ نصاً وتحليلاً في الفصل الأول من هذه الدراسة. أما التعريف الثاني فهو ما نص عليه السكاكي في مفتاح العلوم حين قال: إن البيان ((هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز على ذلك، عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد))[2]. وهو تعريف منطقي، أكثر منه تعريفاً تحليلياً جمالياً، لعنايته بالحد المنطقي وبالتخريج التعليمي الواضح الأبعاد، وهو ما أدخل التحليلات اللفظية في معطيات مباحثه، حتى صارت دلالات المطابقة ودلالة الإلتزام ودلالة التضمين، جزءاً في مباحث علم البيان، وهو جزء مستورد من علم المنطق، وهذا التعريف سبقت الإضافة فيه في الفصل الأول كونه أنموذجاً في المنهج التقعيدي في الفكر البلاغي. أما التعريف الثالث فهو اختصار لما سبق، إذ يعرف البيان بأنه: ((معرفة إيراد المعنى الواحد، بطرق مختلفة، في وضوح الدلالة عليه)). وهو تعريف تداولته المؤلفات التعليمية في المؤسسات المعنية بدراسة اللغة العربية، ضمن دراسة علم البيان، بوصفه التعريف الأقرب إلى فهم الدارس في المراحل الأولية من دراسة اللغة العربية؛ بلاغة وبياناً.

ومما سبق نستنتج أن البحث البلاغي في علم البيان، يجمع بين محورين رئيسين؛ الأول هو إيصال المعنى اليومي المألوف أو المعنى الآني المباشر أو التداولي المتواضع عليه، الذي تخضع وسائله إلى عناصر وأساليب تتصف بالوضوح والمباشرة والبعد عن الغموض وضعف الحاجة إلى التأويل، كونه معنى غير فني، وغير متصل بالنزعة الأدبية ولكن هذا الشكل من المعنى، هو ما تنبني عليه لغة العلم والتفكير العلمي في العلوم الإنسانية والتطبيقية، فلغة التأليف أو التعليم في علوم كالفيزياء والرياضيات والكيمياء والفلك والذرة وغيرها من العلوم الصرفة، وكذلك في علوم الإجتماع والنفس والفلسفة وغيرها من العلوم الإنسانية، هي لغة ينأى بيانها عن المجاز الباعث على التأويل ، ويتحرى الخطاب الواضح المفهو م المباشر، باللغة التي يتواضع على فهمها أهل ذلك العلم، ولا يجد المتلقي صعوبة في إدراك القصد، ولاسيما إذا استعان بمعاجم المصطلحات في كل علم، بحسب ما تواضع عليه ذوو الإختصاص فيه.

إن إيصال المعنى في العلوم الإنسانية والتطبيقية، لا يخضع إلى فنية مجازية أو تأويلية في الإيصال، بقدر خضوعه للفهم المشترك ونتائج التجريب، والخطاب الإقناعي المستند إلى الحجة والدليل والعقل والمنطق، ومعطيات الواقع في كل علم، تلك التي تسند دليل الخطاب، وتؤدي إلى الإقناع.

إن إيصال المعنى في غير الفنون والآداب، يستدعي عقلية الإيصال، ويبتعد عن

فنية الإيصال، لأن عقليته تستدعي الدليل المنطقي والحجة العقلية، والبرهان العلمي، وثبوت النتائج بالصدور عن التجربة، بما لا يكون فيها إقناع المتلقي محتاجاً إلى غير واقع العلم؛ عقلياً وتجريبياً. فالمعنى في الفلسفة هو معنى فلسفي، والمعنى في الفقه هو معنى فقهي، وإيصال المعنى في كلا العلمين يستلزم قرائن ومفاهيم ومعطيات صادرة عن حقائقهما التي تواضع على فهما أهل الإختصاص فيهما، أو ما صار مفهو ماً من كلا العلمين لدى عموم المتلقين، على نحومن نسب متفاو تة.

وإن الإنتقال إلى إيصال المعنى في الفنون ومنها الآداب، ببعض محددات تلك العلوم أو بكثير منها، يعني تغيب الخصوصية التي يتصف بها الأداء الفني أو الأدبي، كونهما يحفلان بهو ية ذات سمات خاصة، وأول تلك السمات وأبرزها شأناً هو أن إيصال المعنى فيهما، يخضع لطرائق مخصوصة وأساليب إستثنائية تميزها من كل العلوم؛ الصرفة منها والتطبيقية، التي استعملها بعض العلماء والدارسين في قراءة المعنى الفني والأدبي، في أساليب علم البيان عن محددات جافة، لم ينتصر بها الفكر البلاغي كثيراً.

والمحور الثاني هو فنية الإيصال؛ التي هي في الفنون والآداب تقابل علمية الإيصال أو بتعبير أدقّ منطقية الإيصال فتخص العلوم الإنسانية وكذلك العلوم الصرفة، لأن الكاتب أو المبدع في الفنون معنيٌّ بالمعنى الفني أو الشعري أو الأدبي، أما الكاتب أو العالم في بقية العلوم فهو معنيّ بالمعنى العلمي، بحسب نوع العلم أو هويته، فهناك معنى فقهي في علم الفقه، وآخر منطقي في علم المنطق، وغيرهما فلسفي في علم الفلسفة، ورابع فكري في علوم الفكر الأخرى، وخامس سياسي في علم السياسة، وسادس فلكي في علم الفلك، وسابع سيكولوجي في علم النفس، وهكذا في كل علم هناك معنى يستمد صفته من هوية ذلك العلم أو خصوصيته، ولكن الجوهري في كل ذلك؛ إن المعنى في العلوم تلك، كلها هو معنى مخصوص، ما هو بالفني ولا هو بالأدبي أو الشعري. ولذلك فإن الكاتب أو العالم معنيّ بإيصال المعنى، فإذا إجتهد في وسيلة الإيصال فهو معنيّ بعلميته أو منطقيته أو خصائصه العقلية المؤثرة التي تؤثرفي المتلقي إقناعاً، بالعقل والتجربة والنزعة المادية.

ومن كل ذلك فإن فنية الإيصال في الفنون ومنها الأدب؛ بشعره ونثره، وأنواعهما، والنقد الصادر عن قراءتهما، وما يسلكه ذلك النقد من مناهج هي اليوم بالمئات في طروحات مناهج البحث الأدبي المعاصر، وما يتعلق بكل ذلك - فنية الإيصال – تتصل بلغة الأداء التي يصدر عنها المعنى الفني، بمعنى، أن طرائق التعبير التي تنهجها لغة الأداء هي ما يسهم في تعميق المعنى الفني، وهي التي تضفي عليه سمات معينة، تتباين من كاتب إلى آخر، وتتنوع من فن إلى آخر، على مُستوى علم البيان بالطرائق الشائعة في بيان القدماء، وفي طروحاتهم البلاغية، وهي: التشبيه والمجاز والإستعارة والكناية والرمز والتعريض وغير ذلك من الطرائق أو الأساليب الشائعة في البحث البلاغي في البيان العربي؛ قديمة وحديثة.

إن لغة الشعر متصفة بسمات مجازية خاصة، ولهذا كان المعنى الشعري في البيت الشعري أو النصّ الشعري أو القصيدة، متصفا بسمات من الخيال، وهو يبعث على التأويل، ولا يصل المتلقي إليه إذا هو احتكم إلى معايير غير شعرية، أو غير

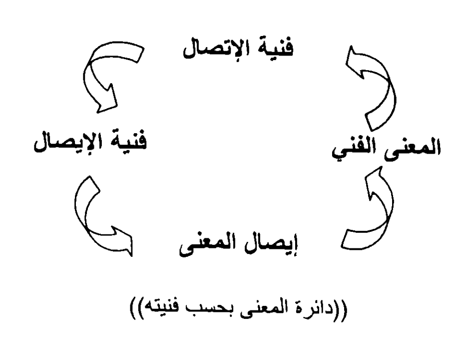
متصفة بالنزوع الفني. وكذلك لغة السرد القصصي في القصة أو الرواية، تذهب في إبداع معانٍ فنية تكتسب هويتها من خصوصية لغة السرد؛ القصصي أو الروائي، على وفق عناصر بناء القصة بمعناها الفني.

وكما أن مكونات الأداء الشعري في لغة القصيدة؛ من معجم وإيقاع وتصوير وتركيب وبناء، تتفاعل فنياً على نحو جمالي في إبداع المعنى الشعري، فذلك من مكونات الأداء السردي في لغة القصة أو الرواية، من: سرد أو حوار أو زمان أو مكان أو شخوص أو أحداث أو حبكة أو مشاهد وغير ذلك، تتكامل فنياً على نحو جمالي أيضاً في إبداع المعنى الفني القصصي أو المعنى الفني الروائي، كلاهما يشتركان مع المعنى الشعري في القصيدة، في سمات فنية قليلة، كونهما في دائرة الفنون، ويتميز كل منهما من الآخر بسمات كثيرة جداً، هي جزء من هوية كل فن وخصوصية تفرّده التي تميزه جنساً أدبياً مستقلاً.

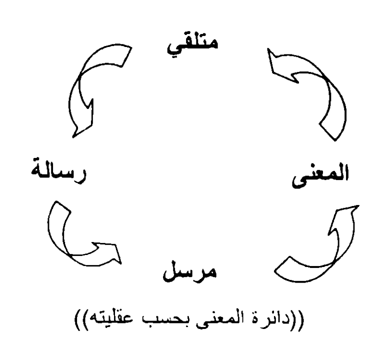
وهكذا فإن مكونات الأداء المسرحي في لغة المسرح هي التي تضفي على المعنى الفني الصادر عن العمل المسرحي سمات جمالية تميزه من سواه في القضاء الفني. وقلْ مثل هذا في الفنون الآخرى؛ مثل الرسم والنحت والعمارة والرقص والغناء والموسيقى وفن الملصقات وفن الإعلان والبانتومايم (التمثيل الصامت) وغير ذلك من الفنون.

وفي كل ذلك فإن فنية الإيصال في كل الفنون هي النبض الحي الذي يمدُّ خصوصية الفن عبر لغته أو وسيلة إيصاله، بالسمات الفنية والخصائص الجمالية، ولهذا كان علم البيان كونه معنياً بالمعنى الفني مُنصَباً على أساليب فنية في الإيصال، أكثر من مُجَرَّد إيصال المعنى.

وفي كل ذلك تتكون عندنا، أربعة مصطلحات هي: المعنى الفني وإيصال المعنى الفني وفنية الإيصال وفنية الإتصال. وهي دائرة تبدأ بالمعنى الفني، الذي هو قضية المبدع، المعني بإيصال المعنى، عبر لغة النصّ التي هي فنية الإيصال، فوسيلة الأداء في الفنون هي التي تصدر عنها فنية الإيصال وسماتها، ولما كان موجها إلى المتلقي فإن فنية الإتصال بوعي المتلقي هي غاية العمل الفني الجمالية لا العقلية؛ فالمعنى الفني خصوصية جمالية تميز كل عمل فني. كما أن إيصال المعنى هو الهم الفني الخالص الذي يرغب المبدع في الكشف عنه عبر العمل الفني. أما فنية الإيصال فهي لغة العمل الفني بكل مكوناتها الجمالية. وأما فنية الإتصال فهي تأثير بنية العمل الفني في المتلقي، وكيفيات استقباله لها التي تؤوّل لديه لأنها معنى فنياً. وهذا ما يشكل دائرة العمل الفني بحسب فنيته الخالصة التي تقابل دائرة المعنى بحسب صوره العقلية عامة، وعلى نحو ما هو موضح في الخطاطتين في أدناه:



((دائرة المعنى بحسب فنيته))



((دائرة المعنى بحسب عقليته))

بمعنى أن العناصر الأربعة في دائرة المعنى: (معنى+ مرسل+ رسالة+ متلقي) تقابل في دائرة المعنى الفني: (المعنى الفني+ إيصال المعنى+ فنية الإيصال+ فنية الإتصال) لأن المنطلق في الحالين هو المعنى، ولكن تميّز الفنون من غيرها يتركز في طرائق التعبير.

أولاً: إيصال المعنى:

لما كان الإنسان عقلاً، فقد كان المعنى صوراً من الوعي الإنساني يتبدى العقل في تجلياته، ولما كان الإنسان روحاً وعاطفة، فقد كان المعنى الفني، صوراً من الوعي الجمالي لدى الإنسان، تتبدى ذائقته الفنية عبر تشكل ألوانها وتعدد أساليبها. ولما صار الإنسان علماً عقلياً؛ بأي نوع من العلوم، فقد كان المعنى مضامين وأفكاراً ونتائج وبراهين وحججاً وأدلة وقواعد، وغيرها، يتبدى ذكاء العقل الإنساني عبر صياغتها ومعاني تلك الصياغات مقرونة بنتائجها في الواقع أو بين يدي الحياة في أطرافها المترامية.

فالمعنى في العلوم حقائق تشير إليها نتائجها على أرض الواقع، فالعقل الإنساني، في دأب وارتحال دائمين في إنتاج معنى جديد في كل علم وفي حقل كل نظرية، بما

تكون فيه المعاني سرمدية أو كأنها تبدأ من فاعلية العقل الإنساني، وتنفتح على مستقبل مفتوح على الاجتهادات، إلى ما شاء الله سبحانه.

أما المعنى في الفنون فأخيلة من أداء جمالي مدهش، ففي الشعر مثلاً، يلحظ الإنسان نفسه في إرتحال دائم خلف ذلك المعنى؛ تأملاً وإبداعاً وتأويلاً؛ ((إن المعنى الكلي الخفي، الذي يستتر خلف قصيدة ما، أو خلف نتاج شاعر معين، أو تحت شعر مرحلة برمتها، هذا المعنى الجمالي الذي تتكاتف الجزئيات الفرعية والثانوية، على خدمته هو أفق الآفاق، الذي نجد الوعي، في إرتحال دائم بغية معانقته))[٣].

فالإنسان بوصفه الإبداعي يوجد المعنى ويتواجد فيه، سواء كان في العلوم الصرفة أم في الفلسفات أم في الديانات أم في الفنون أم في الآداب، في كل ذلك الإنسان يتحسس نفسه عبر المعنى، ويعبّر عن وجوده عبر المعنى أيضاً.

وانطلاقاً من كون البيان العربي هو فن التعبير عن المعنى، فإن أسئلة تطرح نفسها، قبل القول بتعريف المعنى، والقول بأنواعه. تبدأ تلك الأسئلة بـ: المعنى في لغة العرب. والمعنى في اصطلاحاتهم ثم بالمعنى في بيانهم ثم أنواع ذلك المعنى، وهو ما ستأتي على عرضه الصفحات القادم ذكرها في ما يأتي:

١- المعنى لغة:

جاء في لسان العرب، إن ((معنى كل شيء، محنته وحاله التي يصير إليها. وروى الأزهري عن أحمد بن يحيى، قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد. وعنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته، مقصده. والاسم: العناء. يقال: عرفت ذلك في؛ معنى كلامه ومعناة كلامه وفي معنيّ كلامه))[٤]. وفي هذا الإتجاه، ذهب الرازي في مختار الصحاح[٥]. وكذلك أصحاب (المعجم الوسيط)[٦].

أما المعاصرون فقد ذهبوا مذهب القدماء في مفهوم المعنى لغة؛ فقد أوضح أدريس الناقوري في (المصطلح النقدي في نقد الشعر) إن المعنى في اللغة مشتق من (عني) وهو متوزع على ثلاثة أصول؛ أولها: القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه. وثانيها: الدلالة على شيء من خضوع وذل وثالثها: ظهور الشيء وبروزه[٧]. وهو في هذا يصدر عن ابن فارس والأصمعي وابن الأعرابي من القدماء.

وهناك من يرى المعنى اللغوي، على أنه المعنى المفهوم عن طرائق اللغة وحدها[٨] بمعنى أن المعنى لغة هو المعنى المعجمي الذي يدل على ذلك ((المعنى الأولي للكلمة، أو المعنى الذي تدل عليه الكلمة المفردة كما في المعاجم))[٩] ولما كان المعنى اللغوي هو المتواضع عليه على مستوى التداول المباشر، قبل الإضافات السياقية التي يتجدد المعنى أثرها، فقد صار المعنى في اللغة منظوراً إليه عن طريق، ((المعاجم، إذ نتوصل إلى معرفة مفاتيح الكلمات المرتبة ضمن قوائم المفردات في النظام المتبع. ويمثل المعنى المعجمي الناحية الجامدة من اللغة أو الناحية السكونية، وهذا المعنى يكون عاماً أو منطلقاً إلى أن يدخل التوظيف، كأن يتناولها فنان مبدع، فيضفي عليها من أسلوبه، ما يجعلها ذات ظلال ومعانٍ جديدة))[١٠] على أن هناك قاسماً مشتركاً ينطلق منه المعنى اللغوي إلى الاصطلاح يكون فيه الاصطلاح مضفياً على المعنى اللغوي أبعاداً دلالية جديدة لا يكون المعنى الاصطلاحي فيها ساكناً، بل مستوعباً لأنماط كثيرة تدخل ضمنه، ومحتفلاً بالدلالة على أفق من المعنى أوسع،

وإن تعدد المعنى الاصطلاحي بحسب الفنون أو الآداب أو العلوم أو المناهج على نحو لافت للنظر كما سنعرض له فيما يأتي:

٢- المعنى اصطلاحاً:

يتعدد مفهوم المعنى في الاصطلاح بتعدد الفنون والآداب والعلوم والمناهج والفلسفات ومشارب الفكر الإنساني، حتى تعذّر معه القول بتعريف جامع للمعنى، فهو متموج متداخل ذو طبيعة استثنائية تستمد هويتها من جنس البيان المعبر، أو نوعه، فقد يكون المعنى موصولاً بما في ذهن المؤلف أو تعبير عن تجربة عاشها، أو ما يفهمه المتلقي من خفايا النصّ، أو ما يكشف عنه السياق الذي هو دال على أن اللفظ منفتح على معانٍ متعددة، وحين نأتي إلى مكونات العمل الفني، فأين نقرأ المعنى؟ هل هو في شكل العمل الأدبي أو الفني؟ أم هو في المكون الإيقاعي؟ أم المكون التصويري؟ أم في المكون الدلالي؟ أم هل المعنى هو الصياغة الفنية الخالصة؟ وهل يمكن الكشف عن المعنى بعامل واحد من عوامل بنية النصّ؟ وأين يوجد المعنى؟ في النصّ أم العمل الفني أم في الشيء. أم هو في الكلمة أم هو في العبارة أم هو في المضمون الذي يذهب إليه الكلام أو الخطاب أم هو في القضية. إذ لا وجود في حياة الناس هذه بدون معنى. ولا يتم الكلام إلا وهو يحمل معناه، وإن اختلفت القراءات في توجيهه أحياناً.

وحين نأتي على معاجم المصطلحات الأدبية والفلسفية والمنطقية والبلاغية نقرأ للمعنى في الاصطلاح تعاريف كثيرة، سنشير إلى بعض منها:

في المعجم الفلسفي، نقرأ للمعنى تصوراً يتسم بالشمولية، والنزعة إلى التحديد، إذ ((للمعاني جانبان أحدهما ذاتي والآخر موضوعي، أما الجانب الذاتي فهو مجموع الأحاسيس الشخصية، والصور الذهنية والمشاعر الوجدانية.... وأما الجانب الموضوعي فهو ما تدل عليه الألفاظ من المعاني التي ثبتها الوضع والاصطلاح، وأقرّها الإستعمال حتى صارت مضامينها واحدة))(١١) إذ يجمع هذا التصور بين المعاني الفنية والأخرى الموضوعية، مفرداً لكل منها خصوصيته. ثم يذهب المعجم الفلسفي إلى تصور آخر للمعنى ذي نزعة فلسفية متأملة، يشير إلى أن المعنى هو ((الصور الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ، ويطلق على ما يقصد بالشيء، أو على ما يدل عليه القول، أو الرمز أو الإشارة، ومنه دلالة اللافتات المنصوبة في الطريق على إتجاه السير، ودلالة السكوت على الإقرار ودلالة البكاء على الحزن))(١٢). وهذا أيضاً تصور عام، يعنى بالكشف عن جانب من المعنى في حياة الناس.

أما في معاجم المصطلحات الأدبية، فنلحظ له، أكثر من تصور في سياق أكثر من تعريف، من ذلك أنه في (معجم المصطلحات الأدبية) يتم تعريف المعنى بأنه ((تعبير عن تصور للأشياء، مثبت في أصوات، هي شكل الموجود المادي للتصور الذهني، وذلك التصور هو إنعكاس حافل بالحركة، عبر عملية متناقضة تنشأ فيها تناقضات، ثم تحل عند الإقتراب الذي لا نهاية له للفكر نحو موضوعات العالم، والكلمة ليست علامة خالصة، فلا تصبح زمرة من أصوات كلمة إلا إذا ارتبطت بانعكاس في الذهن لواقع موضوعي))(١٣) وهذا التصور يكشف عن المعنى الصادر عن بعض أشكال

الأدب، في الخطابات الشعرية والنثرية، وتلك اللغة النقدية أيضاً التي يجنح فيها بعض النقاد إلى الخيال في أداء المعنى، أو في التعبير عنه، سواء اتصل بتحليل نص أو التعبير عن فكرة معينة.

وفي (معجم مصطلحات الأدب) يقرأ المعنى من خلال؛ ((إيماء الرموز اللفظية وعلاقاته النحوية إلى أشياء موجودة في العالم الخارجي أو إلى أفكار ووجدانات مشتركة بين الناس جميعاً))[١٤]. وهذا تصور للمعنى يوجز صورته العامة، ولكنه لا يحيط به. إلا في سياقات بعض الأعمال الفنية أو الأدبية.

وفي معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، نقرأ تصوراً يقول: بأن ((المعنى هو ما يمثله النصّ، وهو ما يمثله المؤلف، حين يستخدم مجموعة معينة من العلامات، وما تمثله هذه العلامات))[١٥] وهذا تصور يجمع ثلاث أطروحات للمعنى هي: معنى النصّ ومعنى المؤلف ومعنى المتلقي، وهي أطروحات أفاضت في قراءاتها المناهج النقدية الحديثة.

أما في معجم مصطلحات المنطق، فيأتي تعريف المعنى اصطلاحا بأنه ((الصور الذهنية، من حيث وضع بأزائها اللفظ، والصور الحاصلة في العقل، من حيث أنها تقصد باللفظ، تسمى: معنى، ومن حيث حصولها من اللفظ في العقل تسمى: مفهوماً ومن حيث أنها مقولة في جواب ما هو ؟ تسمى: ماهية، ومن حيث ثبوتها في الخارج تسمى: حقيقة، ومن حيث امتيازها من الأعيان تسمى: هوية))[١٦] ثم يشير بعد ذلك إلى ثلاثة أشكال من المعاني، هي المفردة والمركبة المشتركة، فالمفردة هي مانعبر عنها بالألفاظ المفردة. والمركبة هي مانعبر عنها بالألفاظ المركبة، مما يمكن دراسته في بابي التصورات والتصديقات. أما المعاني المشتركة فهي الحاصلة للنفس بالفطرة، كالبديهيات والأوليات ومباديء البرهان[١٧]. وإلى هذا التصور نفسه، يذهب الشريف الجرجاني في التعريفات[١٨].

أما تصوّر المعنى في النقد الأدبي القديم فقد أو ضحه القرطاجني في منهاج البلغاء، إذ عرّف المعاني بأنها: ((الصور الحاصلة في الأذهان، عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن، تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به، هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر، من جهة دلالة الألفاظ، فإذا أحتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ، مَنْ لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها، صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام، هيئات الألفاظ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني فيكون لها أيضاً وجود، من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليها))[١٩] ثم يفصّل القول بعد ذلك في المعاني الأولى التي تتكون من متن الكلام ونفس عرض الشعر، وبها يكون مقصد الكلام. والمعاني الثواني التي هي ليست من متن الكلام، والغرض نفسه، ولكنها أمثلة لها واستدلالات عليها[٢٠]. ثم يفصّل القول في المعاني الشعرية، كاشفاً عن خصوصيتها، وسماتها التي تميزها من المعاني الأخرى. ولعل القرطاجني أو ضح ناقد عربي قديم عُني بتوضيح مفهو م المعنى والمعنى الشعري ومعنى المعنى وقد أفاد من سابقيه في هذا الإتجاه. على أن النقد القديم، غالباً ما ذهب إلى

قراءة المعنى بوصفه؛ الغرض أو المقصد، وكأنه يقترب عندهم من الفكرة العامة، التي يجهد الكاتب أو الشاعر خياله في التفنن بصياغات التعبير عنها.

ما عند البلاغيين واللغويين، فقد إقترب المعنى بالأسلوب تارة، وبالغرض أو الفكرة تارة أخرى، أو بالظاهرة الأسلوبية، أو طريقة التعبير تارة ثالثة، ونقرأ في كتاب ((الصاحبي)) لابن فارس، باباً سمّاه ((معاني الكلام)) وهو يقول إنها عند أهل العلم عشرة أبواب: خبر واستخبار، وأمر ونهي ودعاء وطلب، وعرض وتحضيض، وتمنٍ وتعجب[٢١]. وهو هنا يعد مباحث علم معاني النحو، معاني يشير العنصر منها أو الباب فيها إلى معنى معين، بحسب توظيف المتكلم له. ولكنها في الواقع العلمي طرائق أو أساليب أفاض النحاة واللغويين وعلماء البلاغة في تقنينها، بالشكل الذي يكون فيه المتكلم، عند التعبير عن معنى ما، ملتزما بالقواعد القياسية للغة، ولهذا فهي إلى القاعدة والمعيار في توجيه المعنى، أقرب منها إلى فاعليتها الفنية في إبداع المعنى. ولهذا ذهب أحمد مطلوب في معجميه الكبيرين (معجم المصطلحات النقدية القديمة) و(معجم المصطلحات البلاغية وتطورها) إلى أن المراد بالمعاني في البلاغة هو (علم المعاني) الذي هو بحسب السكاكي: ((تتبّع خواص تراكيب الكلام،في الإفادة وما يتصل بها من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها، عن الخطأ في تطبيق الكلام، على ما يقتضي الحال ذكره))[٢٢].

ولما كان المعنى عندهم هو الفكرة العامة أو المضمون أو الموضوع أو الغرض الشائع، فالمعاني عندهم بحسب هذا مباحة، والمهم فيها الإجادة فقد صار النظر في قواعد الكلام عند البلاغيين وقبلهم اللغويون والنحاة، والإلتزام بتلك القواعد، هو ما يكشف عن المعنى وهو الذي يحدد جودة المعنى وأصالته، وعلى هذا النحوكانت أبواب علم المعاني المعروفة أبواباً نحوية دلالية موصولة بالكشف عن علم معاني النحو، وليس عن المعنى، أي عن القاعدة أو الحد اللذين يؤدي الإلتزام بهما إلى جودة إظهار المعنى.

وهذا التصور البلاغي في فهم المعنى انسحب إلى علم البيان، وكذلك علم البديع، فصار المعنى مقروءاً من خلال الأسلوب البياني كالتشبيه أو الإستعارة أو المجاز أو الكناية وغيرها، كما صار المعنى في علم البديع مقروءاً في ضوء المحسنات المعنوية الكثيرة، والمحسنات اللفظية التي يزخر بها البيان العربي، ولكن المعنى في علم البلاغة أوسع من ذلك وأعمق، وأساليب البيان، ومظاهر البديع، ومقومات علم المعاني، كلها تسهم بالكشف البلاغي عن المعنى ولكنها لا تكون هي المعنى، وتسهم في إبداعه ولكنها لا تكون هي المعنى كله.

كما أن الكلام يتسع بالمجاز وعناصره، وكما أن الموجودات في الحياة والكون تسفر عن أحوال من المعاني، لا تكاد تحصى، وكما أن النفوس والقلوب والعقول تضمر من المعاني، ما تحتاج معها إلى مكونات الحياة ومظاهرها للتعبير عنها فقد تعددت أشكال التعبير عن المعنى، وتعددت أنواع المعنى، وسنشير إلى أشهرها، مما يجد المتلقي في المرحلة الراهنة حاجة في نفسه على تدبّرها.

٣- أنواع المعنى:

يتعذر القول بتعريف جامع مانع للمعنى، لأن تعدد العلوم أفضى إلى طرح تصورات للمعنى، كل تصور فيها يتصل بفهم المعنى عند أهل الإختصاص في ذلك العلم. كما أن تعدد الفنون قادَ إلى القول بتصورات في مفهوم المعنى، كل واحد منها، يعبّر عن فهم المعنى عند أهل ذلك الفن، إذ نلحظ في الشعر معنىً شعرياً، وفي القصة معنىً قصصياً، وفي اللوحة معنىً تشكيلياً، وفي المسرح معنىً مسرحياً، وفي الغناء معنى غنائياً، وفي الموسيقى معنىً موسيقياً، وهكذا تتسع التصورات باتساع الفنون. كما أن تعدد المناهج في النقد الأدبي وفي البحث الأدبي، قاد بضرورة الإجتهاد إلى الكشف عن تصورات لمفهو م المعنى، فهناك المعنى المتعدد أو معنى القراءات، وهناك المعنى المقصود أو معنى المؤلف، وهناك المعنى المتداخل أو المشترك الذي عرف بـ (التناص)، وهناك المعنى الشكلي، وهكذا تتعدد أنواع المعنى بحسب مقتضيات المنهج النقدي. كما أن تعدد مكونات كل فن، أسهم في إشاعة أنواع جديدة، فنقرأ في مكونات النصّ الشعري، خمسة مكونات رئيسة؛ هي: المعجم والإيقاع والتصوير والتركيب والبناء، وإثرها صِرنا نقرأ: المعنى المعجمي في الشعر، والمعنى الإيقاعي في النصّ الشعري، والمعنى التصويري في القصيدة، والمعنى التركيبي الذي أفاض فيه علماء البلاغة في علم المعاني، كما أفاضوا في المعنى التصويري في علم البيان، وإن إتصف الطرح عندهم في الحالين؛ بالمعيارية والتجزيئية والنزعة التعليمية التي تهدف إلى الإيضاح والإقناع، أكثر من الوصف والتحليل. وهذا العرض ينسحب على مكونات كل فن. بما يعني أن المعنى، مفهو م متجدد، ونظر متعدد، يسهم في إيجاده واظهاره، كل علم بما يطرأ فيه من جديد، وكل فن بما يستجد لديه فكأنَ المعنى موصول بفاعلية الذات الإنسانية التوّاقة إلى الجديد دائماً، ذاك الذي يطرح بالضرورة معنى جديداً.

أ- المعنى الوظيفي:

هو ذلك المعنى الذي يتوجه اللفظ بدلالته المباشرة إليه، سواء أكان مفرداً أم مركباً أم مشتركاً، وسواء كان لغة التعبير عن المعنى؛ لفظاً أم لوناً أم موسيقى أم إشارة أم شيئاً آخر. لأنه الأساس في المعنى الوظيفي، إن وسيلة التعبير تذهب إلى المعنى وتدل عليه في أذهان المتلقين، من دون حاجة إلى التأويل ، فالأسد يدل على الحيوان المعلوم، والشمس على مصدر الطاقة، والكرم على الشجاعة، والإبتسامة على التفاؤل، والطفولة على البراءة، والماء على معنى الحياة المتجددة، وهكذا في سائر الألفاظ ذات المعاني المفردة.

وشعر الحكمة يدل على النزعة التعليمية، فهو معانٍ موظفة لأغراض تعليمية إرشادية توجيهية إقناعية، واللوحة التي تتضمن صورة ذات أبعاد وإيحاءات معلومة، هي لوحة ذات معنى وظيفي، كذلك التي يحمل فيها الشيخ الطاعن في السنّ حملاً على ظهره المحني فهو به مُجهَد والحياة في عينية مثقلة بالأسى، وهكذا في اللوحات التي يصل معها المتلقي إلى المعنى مباشرة من دون طول تأمّل، لأن المعنى كامن في ظاهر اللفظ، أو أن المعنى مكشوف للمتلقي في ظاهر بنيته الخارجية بمعنى أن منتج ذلك العمل أو قائل ذلك الكلام جعل اللفظ أو المادة وسيلة مباشرة فهو يوظفها

في إيصال المعنى للمتلقي على نحومن المباشرة والقصد الظاهر، وهكذا في المعاني المركبة أو المشتركة، وهذا شائع في الأعمال الأدبية أو الفنية التي يتم فيها توظيف البنيات الفنية لغرض التعبير عن معانٍ مقصودة، فالفن فيها موظف حصرياً للتعبير عن معانٍ بعينها ليست من الفن في شيء. إنما هي معانٍ يومية ذات نفع مباشر، وقد لا تستغني عنها الحياة، ولا ينفصل عنها الفكر البشري ولكنها ليست فنية، إنما هي نفعية آنية يومية، تستدعيها اللحظة للفائدة، أو الغرض للحاجة.

إن المعنى الفني لا يفتقر إلى شيء من النزعة الوظيفية، ولكنها نزعة تعبر عن الوظيفي بسمات جمالية ذات إيحاء خاص، وهو ما نلحظه في كثير من الشعر الغنائي، وفي بعض الحكايات القديمة، وفي بعض الملصقات الثقافية أو الفنية ذات الأغراض الدعائية المباشرة أما فنية الإعلام والملصقات الدعائية عامة، والإعلانات التجارية والرموز الدينية لدى الشعوب، فغالباً ما تقع المعاني الصادرة عنها في سياق المعنى الوظيفي المعلوم الأبعاد، والمحدد الإيحاءات، وذي الدلالات المعروفة المتواضع عليها.

وفي هذا الإتجاه، فإن المعنى في العلوم القانونية والفقهية والفلسفية والإجتماعية وغيرها من العلوم الإنسانية وكذلك في كل العلوم الصرفة والتطبيقية؛ إنما هو معنى وظيفي، لأن دلالته في سياقات الخطاب العلمي اصطلاحية متواضع عليها.

وإذا كانت المعاني في اللغة العربية جمع معنى وهو ما يقصد بشيء ومعنى الكلمة ما يدل عليه لفظها، ومعنى الكلام: فحواه ومضمونه، كما سبق نقله عن المعاجم العربية، فإن المعنى الوظيفي يضع للكلمة قصداً تذهب للدلالة عليه بوصفه معناها، كما يجعل للتركيب غرضاً بعينه لا يحيد عنه يذهب إليه بوصفه معنى، وهذا يصح في كل العلوم الإنسانية والصرفة والتطبيقية، ولكنها غالباً ما يتعذر القطع به في الفنون والآداب، ولا سيما في الشعر والرسم والموسيقى والعمارة وغيرها.

ولهذا فإن العمل الفني أو الأدبي الذي يعنى فيه مؤلفه أو مبدعه بتحقيق معنى وظيفي معين، مقصود لخصوصيته الموضوعية، غالباً ما يقع ذلك العمل في دائرة التقليد والإفتقار إلى سمة الأداء الفني الرفيع ذي الخصائص الجمالية.

وما ذهب إليه أهل المنطق، في تعريف المعنى، لا يصدق على المعنى الفني إلا إذا كان معنىً فنياً وظيفياً، أو كان معنىً موضوعياً أو علمياً، فقد تم تعريف المعنى في اصطلاحات أهل المنطق بأنه ((الصور الذهنية من حيث وضع بإزائها الألفاظ، والصور الحاصلة في العقل من حيث أنها تقصد باللفظ تسمى: معنى...))[٢٣]. فالصور هنا وظيفية في إيضاح المعنى، والعقل منطقي في توجيهها، وهي لا تخص الفنون دائماً، ولكنها بالعلوم أخصّ، وبإيضاح معاني خطابات تلك العلوم أجدى منها بالفنون.

ب ـ المعنى التعليمي:

هو ذلك المعنى الذي يتحرى فيه القائل والكاتب، التعبير عن تجربته أو تجربة الآخرين، بما يكون فيه تعبيره أو عمله، درساً في الحياة يراد من الآخر تقليده، أو إتباعه، أو العمل على منواله. ولذلك كان المعنى التعليمي؛ واضحاً مقنعاً، وملتزماً بالقواعد منضبطاً بالأخذ بها، ويسهل تقليده والأخذ به، وهو يؤثر في المتلقي بما

يجعله ينزع إلى إنتاج مثله، أو تقليد طريقة إنتاجه، إنه درس مباشر في الإيضاح والتعليم، والدعوة إلى التقليد، وهو في الفنون والآداب، نافع في مراحل التلقي الأولى، حين يتعلق الأمر بتعليم الجيل الناشيء، الخطوات الأولى في أي فن، أو نوع أدبي، ولهذا تصدر مناهج تعليم الفنون والآداب في مراحل التعليم إلى الإتصاف بالنزعة التعليمية ولجعل المتعلم يقبل على فهم الأداء الفني عبر تعلم قواعد معينة أو الإلمام بمكونات العمل الفني، في شكلها السطحي.

إن المعنى التعليمي عنصر مستقل في كل عمل فني أو أدبي، ولكنه معنى مضمر في عناصر فنية خالصة، بما يكون فيه الفن عنصراً جمالياً في تنمية الذوق، وليس تعليمه، وتهذيب الوعي وليس تقعيده أو تقنينه، ولهذا ينأى الفن عن التعليمية المباشرة، ويجنح إلى الإيحاء بها عبر الجمال الخالص.

في كل العلوم الإنسانية والصرفة، يأخذ المعنى التعليمي المساحة الأوسع في إيصال القصد أو النتيجة أو المضمون أو معطيات التجربة أو غير ذلك من النتائج العلمية إلى المتلقي، بما يكون فيه ذلك الإيصال عنصراً تعليميا كاشفاً عن الصورة ومعطياتها تلك التي أو صلت الوعي الإنساني في ذلك الحقل العلمي إلى ما أو صلته إليه، ولكنها في الوقت نفسه تنفتح به إلى إجتهاد في عطاء علمي قادم، وكأن المعنى التعليمي في العلوم يقول النتيجة وكيفية تحقيقها، معنياً بتعليم المتلقي كل ذلك، وفي الوقت نفسه ينفتح بالوعي المتعلم على أفق مستقبلي أوسع، ولهذا تجد المعنى التعليمي، يسهم بقوة في تطور العلوم وتجددها، ولكنه في الفنون والآداب يقف بها عند تجربة ماضية فقط.

ولهذا كان المعنى التعليمي في الفنون غيره في العلوم، فهو في الأولى واقف عند الماضي، وهو في الثانية منفتح على المستقبل، ويمكن أن نشير هنا إلى جملة ملاحظات بهذا الشأن:

- المعنى التعليمي في العلوم العامة ينقل التجربة وكيفية تكونها وطبيعة نتائجها، لا لتقف عندها فقط، إنما لتكتشف بعدها آفاق علمية جديدة، ولهذا، وصل المعنى التعليمي إلى حافات العلوم في العصر الحديث، ولكنه في الفنون يكرس التقليد ويعنى بتسيير المتلقي على وفق التجارب السابقة، ولذا لم يسهم في إخراج الفنون من دائرة التقليد إلى فضاء التجديد.
- حين تضمر اللغة موقف الإنسان من العالم في الفنون والآداب بشكل خاص. فإنها تكشف عن توظيف الوعي الإنساني الخلاق لمظاهر العالم وأشيائه في العلوم الصرفة والتطبيقية، ولهذا.
- كان المعنى التعليمي في الأولى ساكناً، وفي الثانية متجدداً غير مقيد.
- القواعد والحدود والقوانين في الفنون والآداب، وسائل لتوجيه المبدع إلى كيفيات العمل الفني، فهو بها محدد، وبتطبيقها مأخوذ، ولذا يعنى بتعلمها وإتقانها، ولكنها في العلوم الصرفة طريقة يسخرها المبدع للإنتاج المباشر، بما يكون معها حراً في التطوير والتجديد، لأنه بصدد الواقع المادي المباشر الموصول بالنفع والانتفاع، ولذا يتصاعد المعنى التعليمي معه إلى الإمام. أما في الفنون والآداب فهو بصدد، العرف الفني والذائقة النسبية والأداء الفني الموظف غالبا لأغراض فنية أو

موضوعية مباشرة، وفي كل ذلك تكون الحياة وأهلها، أقرب إلى الركون للمتعارف المألوف منهم إلى التجديد المباشر، لأن الفكر، والذوق الفني، والوعي الفلسفي كلها تنموببطىء أما الإنتفاع من علوم التطبيقات المادية فينمواسرع بحكم الحاجة، ولذا كان المعنى التعليمي فيها ابدع، وفي غيرها اقلّ إبداعاً.

ج ـ المعنى العلمي:

هو المعنى الثابت في مكوناته، المتعدد في تطبيقاته، المأخوذ بمعطيات التجربة، غير المنفصل أحياناً عن التجريد الذهني، وغير البعيد عن نبض الواقع من جهة حاجة الحياة إليه، بوصفه الثابت، وحاجته إلى الحياة بوصفه المتجدد المتغير، فالرياضيات مثلاً تقوم على معانٍ تتصف بالتجريد، ولا تقوم على كائنات حسية لها وجود فيزيولوجي مباشر، فالأرقام في علم الرياضيات معانٍ مستقرّة، غير قابلة للتغيير وكذلك القوانين في العلوم الرياضية أو الفيزيائية، إذ هي تقوم على ترابط المعاني، أو الربط بينها، مع إن معاني الأرقام في الرياضيات لها وجود ذهني فقط، أما المعاني الفيزيائية فلها صلة بالوجود الحسي المباشر، وبحسب أحد علماء الرياضيات؛ ((فإن معاني الأرقام الرياضية توجد في الذهن وليس في الواقع، حيث معنى العدد ليس في المعدود، أما المعاني الفيزيائية فتصدر عن موجود واقعي؛ فقانون الكهرباء، هو أس الظواهر الكهربائية الواقعية، أي أس سلسلة الظواهر التي تصدر عن وجود واقعي، أما في الرياضيات، فالموجود، هو موجود منطقي في الذهن))[٢٤].

حين نقرأ جملة رياضية بسيطة تقول: ((٩ + ٥ ـ ١٤)) فإن معنى هذه الجملة، ليس هو نتيجة الجمع الـ (١٤) إنما هو حاصل تكامل خمسة معاني هي؛ معنى التسعة ومعنى الزائد ومعنى الخمسة ومعنى المساواة ومعنى الأربعة عشر (النتيجة).

بالمعنى العلمي في الرياضيات يصدر عن الوعي في فاعليته الذهنية والمعنى العلمي في الفيزياء يصدر عن فاعلية الذات الواعية في تمثل الموضوع الذي هو الكون في سكونه النسبي وفي حركيته الدائمة.

كأن المعنى العلمي الصادر عن أي علم مما هو معروف أو ممكن، إنما يمثل محطة الذهن في التجريب، والعقل في الإداك، والوعي في الإحاطة بالأشياء، والحس في تلمّس مكونات المادة، والخيال في البحث في مأو راء المادة؛ غيب المادة غير المحسوس، غيب المادة هذا الذي ندرك آثاره ولا نراه، أو نستشعره ولا نمسك به، الخيال في كل ذلك يحاول قراءة المعاني العلمية للمادة، فهو يحلق بعيداً في مسعاه ذاك، وفي سعيه للكشف عن معاني المادة قد يصل إلى اشكال منها مدهشة، وهو في العالم المعاصر اليوم، أنجز معاني مذهلة، صارت المعاني الفنية والأدبية إلى جوارها غير ذات تاثير كبير، وربما اثرت في معاني الفنون، فصارت تستبشر في المعاني العلمية، ولعل أفلام (الخيال العلمي) في فن السينما أنموذج لافت للنظر في هذا التاثير.

إن السمة اللافتة للنظر في المعنى العلمي، أدب واقعي، سواء من جهة توظيفية، وإن كان ذهنياً مجرداً، كما في الرياضيات، أو من جهة تطبيقه العملي كما في

الفيزياء، وهنا صار المعنى العلمي منتميا إلى عالم الممكن الذي هو ، ((عالم المنطق البحت، وهو عالم غير متناقض، وهو الذي يعطي إمكانية تحقق الأشياء، فهذا العالم لايعطي قبل التجربة، والمعاني التي تصدر عنه، يجب أن تتحقق في التجربة. فالمعنى ليس شيئاً قبلياً سابقاً على وجود الشيء، إنما يتموجد في الشيء، ويصبح مؤهَلاً للكشف، وللبناء، بواسطة التجربة النظرية والتجربة العملية))[٢٥].

وإذا كانت النزعة المنطقية أو الفقهية أو الفلسفية، أي العلمية عامة، قد أثّرت في المعنى الفني عند القدماء، فحددت آفاقه المجازية وقننت ابعاد الخيال فيه، أو قعّدت أطرها العامة، فإن المعنى العلمي الصادر عن الأنواع الهائلة لعلوم العصر التقني الحديث قد اسهمت في أن يحلق المعنى الفني في آفاقٍ خيالية مدهشة، بدءاً من الأجناس الفنية الموجهة للأطفال والناشئة، وليس وقوفا عند الأنواع الأخرى المنفتحة على الزمان والأعمار.

والذي أريد التأكيد عليه في هذا الإيجاز عن المعنى العلمي؛ إن المعنى خلاصة لفاعلية وجودنا، والعلم هو الوعي الموجود والمنتج أو المبدع لمظاهر تلك الفاعلية، وأشكال تجدد هذا الوجود، وبالتالي فإن مصطلح المعنى العلمي، ينبغي أن لا يذهب بنا إلاّ إلى التجدد والحيوية، أي إلى أشكال من الحياة الجديدة، فكأنه أوسع من المعنى الفني، وأعمق من الجمالي، ولذلك كان تأثيره فيهما بالغا، ولم يكن تأثيرهما فيه جوهرياً.

د - المعنى الديني:

هو ذلك المعنى الصادر عن فهْم الأشياء والوقائع والمظاهر والأفكار، انطلاقاً من المعتقد الديني، إذ تصدر كثير من الشعوب قبل الإسلام عن معتقداتها الدينية في فهمها لكثير من شؤون الحياة،، ولما جاء الإسلام العظيم فقد صار المعنى القرآني بوصفه حقاً مطلقاً، وكذلك المعنى النبوي كونه صدوراً عن المعنى القرآني وتجليّاً له، أنموذجا للمعنى الديني عند المسلمين، الذي يحفل بالتعبير عن الحقيقة الكاملة، وقد قال الله سبحانه وتعالى: ﴿**ونزّلنا عليكَ الكتاب تبياناً لكلِّ شيءٍ، وهدىً ورحمة وبشرى للمسلمين**﴾[النحل/٨٩]. فالمعنى القرآني صادق خالد في صدق، مبين عن القصد، يتضمن الهدى طبيعة فيه، ويضمر الرحمة جزءاً فيه، وتتجلى البشرى حقيقة عنه، المعنى الديني في القرآن العظيم تبيان لكل شيء، منهج خالد أزلي لكل زمان ومكان إلى ما يشاء الله.

ولعل من السمات الظاهرة في المعنى الديني الصادر عن القرآن العظيم، وعن الرسول الكريمﷺ وعن آل بيته الشهداء الأطهار، هي تلك الحرية في فهْم الأشياء، انفتاحاً على الحياة بكل تفاصيلها بما لايكون فيه الإنسان مقيّداً بقسوة حدود معينة، بل هو موجّه بحدود الفطرة البشرية، ومعطيات النزعة الإنسانية الصامتة، من دون تعقيد، ولذا كان الإعتقاد الإسلامي صافياً، صفاءاً مستمداً من حرية الإسلام، كما تمثلت في تعامل الرسولﷺ مع الناس كل الناس، وتعامل آل بيته مع الناس ومعطيات الحياة، ولاسيما في المرحلة التي كان المعنى الديني عند المسلمين قرآنياً صرفاً.

وفي المراحل التي صارت فيها تفاسير القرآن تتعدد، واجتهادات الفقهاء تتنوع، وطروحات العلماء تتباين، فصار الفقه علماً، وربما صار الفقه السمة الأبرز في الحضارة الإسلامية، فهي حضارة فقهية بامتياز. ثم صار التشريع علماً – في كل هذه المراحل – صار المعنى الديني يتكون من منبعين؛ الأول: هو النبع الصافي الذي لايأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، وهو المعنى القرآني الذي تجمع الأمة إلى اليوم على صورته الموجودة في المصحف الكريم بين ضفتيْ القرآن العظيم الذي هو بين ايدي المسلمين اليوم، على إختلاف مذاهبهم ومشاربهم.

والثاني هو طروحات المذاهب الإسلامية واجتهادات العلماء المسلمين في قراءة القرآن وفي قراءة السنة النبوية المطهرة، وتلك الطروحات تمثل المعنى الديني في الجانب الذي امتاز بكثير من الحضور البشري والوعي الإنساني، لأن الأول كان إلهياً خالصاً.

المعنى الديني الأول الذي هو المعنى القرآني كان ((تبياناً لكل شيء)) فهو منهج مبين عن كل شيء. أما المعنى الديني الثاني من فقه وتشريع وما يتصل بهما، فهو أقرب إلى الإجتهاد البشري النافذ في الكشف عن صورة ((تبيين كل شيء)) التي نصّ عليها المعنى الأول، ولهذا كان المعنى القرآني الأول منبعا أزليا خالدا، لاينضب ماؤه، ولا تنتهي عجائبه، ولا تنقضي خيراته، هو المعنى الخالد المتجدد. فيما ظلّ المعنى الثاني معبّرا عن حقيقة الأول، ولاسيما أن كل جيل أو عصر يكتشف في الأول جديدا، ويطلّ على صباح قرآني جديد، حتى صار متواضعا عليه بين المسلمين، إن المتقبل في تجدده يكشف عن جديدٍ في المعنى القرآني الذي هو ((تبيان لكل شيء)) فجديده متجدد، كما أن المستقبل متعدد فكذلك جديد المعنى القرآني متعدد هو الآخر على نحوأعمق في الزمان والمكان، وأشمل في السعة والمنهج.

وفي كلا المعنيين، غالبا ماكان الإعتقاد القلبي، أكثر من الحسي المادي هو الباعث والموجه لحضور المعنى الديني في القلب الإنساني، ولذا كان المعنى الديني في بعض صوره تجليا وجدانيا واشراقا روحيا ونبضا عاطفيا، فكان قريبا بعض الشيء، من المعنى الفني، وبعيدا بعض البعد عن المعنى العلمي الصرف، ولهذا كان الصوفي بوصفه تجليا دينيا، أقرب إلى المعنى الفني الأدبي منه إلى المعنى الديني، وظل الخطاب الصوفي أدبيا فنيا، والخطاب العرفاني دينيا روحيا ذا سمات أدبية فنية. ولهذا فليس بمستغرب في التراث العربي الإسلامي ذلك التأثير((العقائدي)) للمعنى الديني في معاني الحياة الأخرى، في العلوم والفنون والآداب.

هـ - المعنى الفكري:

هو ذلك المعنى الصادر عن إعمال العقل والأرادة البشريتين في أمور ومظاهر حياتية أو وجودية معلومة، لأجل الوجود إلى نتائج مجهو لة تتيح للفكر البشري الإنفتاح على المستقبل، وقراءة القادم في ضوء معطيات الراهن، ومن سمات المعنى الفكري أنه، مستقبلي استشرافي.

وقد كان الفكر في الاصطلاح: ((ظاهرة عقلية تنتج عن عمليات التفكير القائم على الإدراك والتحليل والتعميم والتنسيق)) [٢٦].

ويتميز المعنى الفكري من المعنى الفني أو الأدبي، في اتصاف الثاني بالنزعة الوجدانية العاطفية التي يسهم الإنفعال في تألقها أو إثارتها لأجل أن يتصف خطابها بشيء من الفنية أو الجمالية. أما المعنى الأول بالصدور عن التجربة العقلية التي تناقش فكرة بعينها أو موضوعا مخصوصاً، والمعنى الفكري يعنى بترجيح أحكام القيمة والنزعة العقلية على ماسواها. ويشير نقل المعنى الفكري إلى الإلتزام بالقوانين الفكرية ومبادئها العامة التي يكون التفكير في ضوئها منتجا معانيه.

أما الفكرة في الاصطلاح فهي تصور ذهني عن حصول صورة الشيء في الذهن والفكرة تصبح معنى عند التسمية أو استعمال وسيلة تعبير معينة للإشارة لها أو الكشف عنها. والفكرة عند افلاطون أنموذج عقلي لأشياء حسية، فالفكرة عنده وجود حقيقي. ولكنها عند (كانت) تصور ذهني يجأو ز عالم الحس، وليس له ما يماثله في عالم التجربة وهي أنواع فهناك: الفكرة الواضحة التي تتضح أمام الذهن فلا يشك في وجودها وقيمتها. والفكرة المتميزة التي تتميزمن غيرها، وتشكل عند المتأمل حضورا استثنائيا فيدركها العقل من دون التباس. والفكرة الغامضة التي لا تسهم في الكشف عن معناها ولا يدرك العقل عناصرها ونتائج أفعالها على نحومباشرأو ممكن[٢٧].

والفكرة تؤدي إلى المعنى، أو تسهم في بلورته لاحقا حين ينتقل بها الإنسان أو الوعي البشري من حيز الذهن إلى وسيلة التعبير، ومن فضاء الخيال إلى لغة التعبير عن معطياته، وكلما التزم صاحب التعبير بالعقل ومحدداته والوعي المباشر ومنطلقاته كان المعنى الفكري الصادر عن تعبيره لافتا لوعي المتلقي ومسترعيا لإنتباهه.

ولما كان المعنى الفكري ظاهرة عقلية تصدر عن عمليات تفكير قائم على الإدراك والتحليل والتعميم والتنسيق، فقد كان المعنى في مناهج البحث الأدبي ، وكذا في مناهج البحث الفني فكرياً بالدرجة الأساس، على الرغم من أنه، يعمل على قراءة عمل فني أو أدبي لكشف معانيه الإبداعية، ولكنها لما كانت قراءة تفكيرية غير وجدانية وعقلية غير عاطفية، ومنهجية غير ذاتية فقد كانت معانيها العامة فكرية، ومنطلقاتها عقلية.

والمعنى الفكري نمط من الوعي حاضر في كل شكل علمي، أكثر من حضوره في الأعمال الفنية، لأن كل العلوم، إنما ترسخ قوانينها وتنضج مبادؤها العلمية، بمؤثرات فكرية، فالمعنى الفكري ليس قائما، بذاته ولذاته، إنما هو شكلٌ من الوعي الممنهج له طبيعته التي تميّزه اصطلاحياً، ولكنها لاتتحقق له الا بالنظر فيها، واضحة في كل العلوم الإنسانية، حتى تلك التي تتصف بالتجريد كالرياضيات، أو بالنزعة التجريبية كالفيزياء، لأن الفكر مكوِّن لاغنى عنه في الوجود الواعي للإنسان، وهو ليس مرادفاً للعقل وإن كان العقل من مبادئه، وليس ممنهجاً للتحليل، وإن كان من آلياته ولا للإدراك، وان كان من ثوابته؛ المعنى الفكري حضور في كل اشتغال علمي؛ بنسبة أو بأخرى، لأن الإرادة الإنسانية بطبيعتها الفطرية، إرادة حرّة مفكرة، نزعة التفكير جزء من فاعلية الإرادة لدى الإنسان الواعي. وهي قرينة النزعة الشمولية في إدراك الحياة في كل مظاهرها، وهذا الإقتران بين المعنى الفكري والنزعة الشمولية، منهج إدراك؛ وقد جاء في المعنى القرآني العظيم في هذا الإتجاه:

﴿وأنزلنا اليك الذكر لتبيّن للناس ما نُزّل إليهم ولعلهم يتفكرون﴾ [النحل/ ٤٤]

و﴿**فاقصصْ القصصَ لعلهم يتفكرون**﴾ [الأعراف/١٧٦] و﴿**من آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة ان في ذلك لآيات لقوم يتفكرون**﴾ [الروم/ ٢١]. فالمعنى الفكري قرين الشمول المؤدي إلى الإدراك، واشراقة البصيرة، وبيانه في معطياته أكثر منه في صفته، لأن بيانه العمل أو الإجراء، وقد كان فاعلا في العلوم، وسِمة في مناهج قراءة الفنون والآداب.

م ـ المعنى الفلسفي:

هو المعنى الذي يصدر عن تأمل اللفظ أو الظاهرة أو الشيء، تأملاً باحثاً في وجودها وعللِهِ وأسبابه، محللاً أصوله ومكوناته وتفرعاته، فهو المعنى الصادر عن تحليل الشيء وتركيبه، فهو معني بالمنهج العقلي العلمي المقبول في إيصال الوعي الإنساني إلى المعرفة وحافات العلوم، وقد ينفصل عن خصوصية علم الفلسفة بمعناه التخصصي الصرف، انفصالاً جزئياً، لنجده عنصراً في كل معنى من معاني الحياة، إذ يكشف كل شيء في الوجود عن معنى فلسفي مضمر فيه؛ يعرفه الذي يعرفه، ويجهله الذي لا يستنبطه، لأن الفلسفة بحث عن المعنى الذي تتحصل به السعادة الأبدية، وقد قال القدماء: ((الفلسفة هي التشبه بالإله، بحسب الطاقة البشرية، لتحصيل السعادة الأبدية، كما أمر الصادق الأمينﷺ في قوله: ((تخلقوا باخلاق الله أي تشبهو ا به في الإحاطة بالمعلومات، والتجرد عن الجسمانيات))[٢٨] في الفنون والآداب، هنالك معنى لغوي أو حقيقي وإلى جوارهما معنى مجازي أو رمزي، فإذا استقر المجاز أو الرمز على دلالة بعينها تواضع عليها بعض أهل العلم باختصاص ما، صار المعنى المجازي، معنى اصطلاحيا. ولكن في حياة العقل البشري عامة، هناك معنى جوهري أو هناك جوهر، وهناك معنى فلسفي أو صوري. والجوهر يقرأ بوصفه مثالا أو أنموذجا للحقيقة ولكن الصورة تقرأ بوصفها معنى فلسفيا يخضع للتحليل والتركيب، ويستدعي البحث في وجوده وأسبابه ومكوناته.

وقد حدد الفيلسوف (لالاند) المعنى الفلسفي لمفهو م الحقيقة بـ (خمس) حالات هي: الحقيقة في كونها خاصية كل ماهو حق. والحقيقة في كونها القضية الصادقة. والحقيقة في كونها شيئا قد تمت البرهنة عليه. والحقيقة حين تكون شهادة الشاهد الذي يتكلم عما كان قد رآه أو سمع به... والحقيقة حين تكون واقعاً مباشراً.

ولكن المعنى الصادر عن أي مظهر من مظاهر الحقيقة الخمسة يكون فلسفياً، إذا ذهب الوعي البشري، في وصفه وتحليله، وتأمل مكوناته وتركيبه، لاستنباط الحكمة منها، أو استشراف صورتها الراهنة والمستقبلية. وهكذا يكون المعنى الفلسفي، سمة في سلوك الوعي الإنساني المتأمل الباحث عن الإدراك، الذي لايقف عند معطيات الظاهرة أو اللفظ أو الشيء، مكتفيا بنزعة الحس المباشر، أو النفع الآني المحدود، إنما هو يذهب عميقا في الكشف والإستقراء والتأمل والإدراك.

وحين نقرأ تصنيف المعاني الفلسفية عند (لالاند) وقد قسمها على نوعين أو صنفين هما: ملكة المعرفة وموضوع المعرفة. فإن ذلك يكشف بوضوح عن كون المعنى الفلسفي، إبداعاً عقلياً في العلوم، وادراكاً وجدانيا في الفنون، وحدساً عرفانياً في الروحانيات، لأن كل شيء أو لفظ، يتعامل الإنسان به أو معه، إنما يقرؤه باحثاً

عن نفع اللحظة منه، أو المعنى البعيد في الإنتفاع منه أو به، وكلما أمعن في البعيد، كان المعنى الفلسفي محصلة إدراكه؛ كونه من محصلات الإدراك الإنساني النافذ.

والمعنى الفلسفي في الفنون والآداب تحدده منهجية القراءة، تلك التي إذا ذهبت عميقاً في الوصف والتحليل واستشراف المعنى الفني، كان وعيها باعثاً عن فلسفة المعنى، أكثر من المعنى نفسه، أي عن حدوده المجازية والرمزية ومعطياتها أكثر من النزعة الوظيفية المباشرة. لأن النقد الفني على تعدد منهجياته غير معني بالعيوب والحكم المعياري، قدر عنايته بالوصف والتحليل والقراءة ومعطياتها.

فالمعنى الفلسفي هو ما يستنبطه الوعي الإنساني من نتيجة كل قراءة أو محاولة إدراك، في كل شأن من شؤون الحياة، مع الفنون كلها وفي الآداب كلها، وفي العلوم كلها، في كل ذلك حيثما ذهب العقل الإنساني الثاقب محاولاً إدراك شيء أو معنى ببصيرة نافذة فوصف وحلل وتأمل وتدبر، واستنبط واستشرف، وحاول الإدراك أو أدرك بأن المعنى الفلسفي هو محصلة ذلك الفعل الإبداعي الصادر عنه، وهذه الحال من الإبداع نافذة في كل علم أو فن وفي كل منهج أو طريقة إدراك في مسيرة الوعي الإنساني.

غير أن الجوهري في كل ذلك هو أن الوعي الإنساني الكاشف عن ذلك المعنى الفلسفي أو هذا، لايعد فعله الإبداعي ذاك نشاطا فنيا يتقابل فيه الحقيقة والمجاز أو الواقع المباشر والخيال الفني. بل نشاط واع قاصد الحقيقة المنشودة، على وفق منهجية معلومة أو طريقة بحث، ولذا لم يكن المعنى الفلسفي فنياً ولا أدبياً إنما هو وعي إدراك عقليان يدعيان الحقيقة لنفسيهما.

ز - في الإبانة عن المعنى:

في أنواع المعنى الستة السابق ذكرها، بدا لنا أن أنواع المعنى هائلة لا تقف على حدّ إلا حين تقف العلوم على حدّ محدد، فباتساع العلوم والفنون تتسع أنواع المعنى، لأن كل علم يفرز أنواعاً من المعنى تصدر عنه، غير أن المهم في المعنى هو كيفية الإبانة عنه؛ وأريد هنا أن أشير إلى نوعين من الإبانة هما:

١. الإبانة العقلية المنطقية التي يتوخى المبين فيها الأسباب العلمية التي يسهل معها على المتلقي إدراك القصد، سواء اتفق مع المبين في ذلك القصد أو لم يتفق. وهذا النوع هو ما عليه حال المعنى في العلوم الإنسانية والصرفة أو التطبيقية، وقد أشرنا إلى ستة أنواع منه لمحاً فيما سبق من الصفحات.

٢. الإبانة الفنية: وهي طريقة في التعبير عن معنى ما، باتباع أساليب أو طرائق تتيح للمتلقي معها أن ينفتح على ادراك المعنى، من دون أن يكون مايصل إليه هو المعنى الحقيقي الذي يذهب إليه العمل الفني أو النصّ الإبداعي، وقد ازدهرت هذه الطريقة في الإبانة عن المعنى في الفنون والآداب ذات الإيحاءات الجمالية ازدهاراً لافتاً للنظر، أسهم في إشاعة عدد كبير من المناهج في دراسة الفنون والآداب.

وهنا سنذكر بشيء من الوصف والتحليل ثلاثة أنواع من المعنى، اتصفت نزعة الابانة عن المعنى بالسمات الفنية العالية ذات التأثيرات الجمالية، وهو ماسنقف عليه في المعنى البياني، عبر أساليبه الرئيسية في البيان العربي كالتشبيه والإستعارة والمجاز والكناية وغيرها. فالمعنى الفني عبر طرائقه الكثيرة كالرمز والاسطورة

والخرافة واشكال الموروث الجمعي وغيرها. والمعنى الجمالي الصادر عن العناية بمكونات العمل الفني أو الأدبي عناية جمالية استثنائية.

ثانياً: فنية إيصال المعنى:

وسائل إيصال المعنى وطرائقه، تتحدد في العلوم وتتقنن بقواعد ولكنها في الفنون والآداب غالبا ماتتطور وتتباين وتتجدد، ولهذا فإن ذلك التقنين وتلك القواعد تهدف إلى ايصال المعنى واضحا، بما يكون فيه المتلقي مدركاً، أو مستوعباً أو واعياً بالمعنى أو ببعضه أو بما يؤدي إليه في اضعف الحالات، لأن العالم معني بايصال المعنى بأوضح قانون وبأسهل قاعدة، فالطريقة أو المنهج عنده هي في خدمة المعنى وصولاً إلى المتلقي؛ تأثيراً أو اقناعاً، أما التطور والتباين والتجدد في وسائل ايصال المعنى في الفنون والآداب فمردها إلى عناية الفنان أو الأديب بطريقة الإيصال أي، بفنية الإيصال؛ بما يكون المتلقي معه مطلاً على المعنى بحسب كيفية ايصاله، وليس بحسب قانون الإيصال أو قواعده، وهنا قد يستنتج المتلقي من تلك الكيفية قوانين أو قواعد في كيفيات ايصال المعنى الفني، وهي غالباً ما تخص النصّ أو العمل الفني الذي استنبطت من قراءته، ولهذا فإن تعدد الأعمال الفنية الكبيرة أو الاستثنائية، يعني أحياناً تعدد طرائق إيصال المعنى بسبب من عناية المبدعين فيها بفنية الإيصال.

وبسبب من هذا فإن قراءة المعنى في الفنون والآداب هو غيره في العلوم، فلكل واحد إتجاه في التعبير والكيفية، وقد نفيد من بعض آليات العلوم في مناهج البحث الأدبي أو الفني في قراءة المعنى، ولكنها إفادة محدودة. فلكل واحد اتجاهه وخصوصيته. في فنية الإيصال تتعدد الطريقة الواحدة إلى اشكال تعبيرية لانهائية، فالإستعارة فنية إيصال، ولكن اشكالها في النصوص وجملها في الاستعمال لانهائية. وهكذا في المجازات الأخرى والكنايات والتشبيهات والرموز والاساطير وغيرها. في فنية الإيصال يجتهد المبدع في الكيفية، حتى يتعدد نوع الأداء ويزدهر نمط التعبير عن المعنى. وهو ماسنشير إليه في ثلاثة أنواع من المعنى الفني فيما يأتي:

أ ـ المعنى البياني:

هو المعنى الذي يفصح فيه النصّ أو العمل الفني عن معانية، عبر الفاعلية الفنية ذات المعطيات الجمالية للبيان العربي؛ تصويراً أو تعبيراً، بالشكل الذي تكون فيه أساليب البيان؛ من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية وغيرها هي المحرك لتلك الفاعلية الفنية في النصّ، وهذا المعنى في النصّ الأدبي الخالص غيره في النصّ الأدبي التأليفي، فهو في الشعر غيره في نقد الشعر؛ وهو في القصة أو الرواية غيره في مناهج نقدهما؛ المعنى البياني في فنون الأدب الخالص، أداء فني ينتج معناه ويتيح للمتلقي الكشف عن ذلك المعنى، بأكثر من طريقة، لأن الأداء المجازي فيه غير مقيد بما قبل النصّ، إنما هو منفتح على المعنى معبر عنه، انطلاقاً من النصّ. أما في فنون الأدب التأليفي فانه موظف توضيفاً موضوعياً للتعبير عن قصد المؤلف الذي هو بالضرورة قصد أقناعي، يهدف إلى التعبير عن معان بعينها وهنا يجب التمييز بين التشبيهات في لغة الناقد ومثيلاتها في لغة الشاعر، وبين المجازات في لغة القصة ومثيلاتها في لغة الناقد القصصي، لأن الباعث والموجه لتوظيف أساليب البيان مختلف بينهما فهو في الفن الخالص أداء باعث على التأويل. وهو في الفن التأليفي

تفكير كاشف عن أدوات التأويل الموجودة في النصّ، هو بصدد كشف المعنى البياني، واظهار عناصره. أما في الفن الخالص فإن القصد هو إبداع أساليب المعنى البياني، فكأن كل نص كبير يؤسس لأنماط من المعنى البياني، وكل قراءة نقدية فيه تعنى بالكشف عن تلك الأنماط، لتظهرها للمتلقي مقنعةً إياها بخصوصيتها ومحددة له، طبيعتها وسماتها.

والمعنى البياني متنوع من نص لآخر، ومن أديب لآخر، ومن جنس أدبي لآخر، وبالاجمال يتميز في القرآن العظيم عنه في كلام البشر. لما تحفل به لغة القرآن من سمات إعجازية مدهشة على كل مكوناتها، ومنها المكون البياني. وسنقرأ المعنى البياني على نحومبسط موجز، في أساليب البيان العربي الرئيسية فيما يأتي:

١- المعنى البياني في أسلوب التشبيه:

لا يصدر المعنى البياني عن أسلوب التشبيه، إلا عند أنعقاد نوع من الشبه الدلالي بين المشبه والمشبه به، بما يكون فيه المعنى ناتجاً عن ذلك الانعقاد في صفة أو أكثر، لأن الإنسان ينزع في أسلوب التشبيه إلى المشاركة، فكأنه يعبر عن الأشياء، لا يكتمل معناها في الوجود إلا إذا عبرت عن صفة فيها تشترك بها مع غيرها، مع أن تلك الصفة يضفيها المتكلم أو الكاتب[٢٩].

والمعنى البياني هنا، يقترب في النثر الفني من نمطه في الشعر، وإنما التميز في لغة التشبيه التي يبدعها الكاتب، فقد يكون المعنى عميقاً غير سطحي كما في قول السياب في مطلع قصيدته (أنشودة المطر)[٣٠]:

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناكِ حين تبسمان تورقُ الكروم
وترقص الأضواء كالأقمارفي نهرْ

إذ المعنى البياني الصادر عن التشبيه هنا يوحي، بجهتين من المعنى، أولاهما وجهة النظر الموضوعي الحسي المباشر وهي التعبير عن (سواد العينين) فعيناها سوداوان، حين شبّههما بغابة النخيل ساعة السحر وكذلك بالشرفتين حين غاب عنهما. وثانيهما وجهة التأمل الفني وهي السواد الجميل المتفائل في التشبيه الأول. والسواد الحزين المنكسر في التشبيه الثاني، لأن سواد غابة النخيل وقت السحر باعث على الحيوية والجمال والتفاؤل. أما سواد الشرفة حين ينأى عنها القمر فباعث عن الحزن والإنكسار.

وفي التشبيه الثالث الذي ((ترقص الأضواء [فيه] كالأقمار في نهر)) ينفتح التشبيه المركب أو تشبيه الصورة فيه، على جهتين من المعنى؛ أولهما موضوعية وهي حالة الفرح والإنتشاء، أو حالة البهجة التي تبعثها عيناها فيه. وثانيهما فنية جمالية هي تصوير جمالية الأضواء المتألقة فوق الأرض إذ هي تتلألأ على أعمدتها أو أماكنها فوق الأرض امتداداً نحوالأعلى إلى زرقة السماء التي بالكاد تبين فرط تألق أضوية الأرض، وتشبيه كل تلك الصور المركبة المتدفقة بصورة نجوم السماء

وقمرها وزرقة سمائها منعكسة فوق سطح النهر الهادىء السكتنز بالحياة. فالصورة في المشبه والأخرى في المشبه به تتكاملان في رسم صورة الأرض وصورة السماء في شيء من التقارب الباعث على التأمل والحيوية والتفاؤل بالحياة، وكل ذلك باعثه عند الشاعر عينا حبيبته...!!!

وهذه من خصائص المعنى البياني الصادر عن أسلوب التشبيه، إذ هو المقصود، أما إذا تضمن التشبيه المعنى الموضوعي فقط من دون أحالات فنية كثيرة، وأيحاءات بالمعنى الفني العميق، فلا تعد المحصلة حينها معنى بيانياً. ولهذا أفتقرت التشبيهات في كلام الناس اليومي الوظيفي غالباً إلى المعنى البياني، وأحتفلت بالمعنى الموضوعي، وفي الشعر العربي التقليدي حضور للمعنى الموضوعي يلفت نظر المتلقي، ولا نقول بهيمنة المعنى البياني فيه، ومن نماذج (وصف العيون) أيضاً قول عدى بن الرقاع العاملي(٣١):

وكأنها وسط النساءِ أعارَها عَينيهِ أحور من جآذر جاسِمِ

فالمعنى الموضوعي هو في تشبيه عينيها بعيني غزال، في السواد والسعة والجمال غير أن المعنى الفني وهو التعبير عن تميزها من النساء غير مؤثر إلا في عاطفة الشاعر العاملي، وفي إيقاع بحر الكامل وقافية الميم.

أما في تشبيهات القرآن العظيم، فإن المعنى البياني هو المهيمن اللافت وهو السمة المدهشة، من ذلك مثلاً قوله تعالى: ﴿**وما أمرُ الساعَةِ إلا كَلمح البصر أو هو أقرب**﴾ [النحل/ ٧٧] وقوله سبحانه: ﴿**وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر**﴾ [القمر/ ٥٠]

فالمعنى الموضوعي هو سرعة الوقوع أو الحدوث أو الفعل أو تنفيذ الأمر الإلهي المبارك أمر الله سبحانه وتعالى في كل شأن كلمح بالبصر في سرعة الحصول. وأمر الساعة التي يجهلها الناس، ولا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى، فإنه في حصوله أمر كلمح بالبصر أو هو أقرب في الحدوث وسرعة القيامة أو حصولها؛ وهذا معنى موضوعي، غير أنَّ المعنى البياني هنا باعث على التأمل، فإن التشبيه (بلمح البصر، أو اللمح بالبصر) يوحي بمعنين؛ أن الأمر حاصل لا محالة، فهو يقين سيتحقق، وأن تحققه جزء منا، وأقرب جزء فينا إلى حسيتنا يشير إلى ذلك التحقق وهو حاسة البصر. والمعنى الثاني، إن لمح البصر أو اللمح بالبصر كلاهما جزء في البصر لا يتوقفان إذا توقف البصر، ولا يتوقف عند توقفهما، إذ البصر لايتوقف إلا عند انعدام البصيرة أي عند الموت، لأن اللمح جزء عضوي في آلة البصر، وأن قيام البصر والبصيرة على تكراره، جعله أشبه بالنبض في القلب، فإذا توقف النبض توقفت الحياة، وكذلك إذا توقف اللمح في آلة البصر. بمعنى أن نبض حياتنا في القلب وفي البصر، شاهدان على حقيقة حدوث أمر الساعة، أو حقيقة أن الله سبحانه إذا أراد أمراً فإنما يقول له: كن فيكون. وهنا يكون المعنى البياني أعمق في التعبير وأدل في الإيحاء من المعنى الموضوعي.

٢- المعنى البياني في أسلوب الإستعارة:

الإستعارة لغة، ولكونها لغة فنية، فهي في الكلام الفني الرفيع أقرب ما تكون إلى؛ ((حاسة مرهفة في إبداع المعنى، وهي أكثر أساليب البيان ثراء، وذات ايحاء دال في التعبيرعن المعنى، وهي في القرآن العظيم طريقة تصوير، يتأمل المتلقي فيها تجسيد المعاني على نحومعجز، أو تشخيص الافكار بشكل مذهل، في مجاورة الواقع أو إعادة خلقه، أو الإيماء إليه؛ بما يكون فيه المعنوي مبرزاً في صورة محسوسة، ذات أداء بلاغي خاص في إبداع المعنى وهي متميزة من استعارات البشر عامة))[٣٢].

وإذا كانت الإستعارة تحفل بمعنين؛ موضوعي مباشر، وآخر بياني فني باعث على التأويل ، ويستدعي التأمل إدراكاً للمعنى، أو توجها نحوفهمه فإن النزعة الموضوعية بايحاءاتها الفنية قد شاعت في الشعر القديم عامة حتى ذاك المتصف بالجزالة كقول المتنبي في مدح سيف الدولة[٣٣]:

فلم أرَ قبلي مَنْ مشى البحر نحوهُ   ولا رجلاً قامت تعانقهُ الأسدُ

فقد استعار البحر في معنى الممدوح (سيف الدولة) واستعارة الأسدُ في معنى أصحاب الممدوح (مجلس سيف الدولة) والشجاعة والكرم والاحاطة والهيمنة كلها معان قصد المتنبي الإيحاء بها في استعارة (البحر) كما أن الشجاعة هي المعنى الموضوعي الأبرز الذي توخاه من استعارة (الأسد) وإيقاع البحر الطويل وقافية الدال، وخصوصية البنية الفنية للبيت هي التي أسهمت في تجميل لغة الإستعارة، واضفت على الموضوعي نزوعاً فنياً.

لكن المعنى البياني في استعارات الشعر الحديث اليوم أعمق كثيراً من لغة الإستعارة في الشعر القديم، وهي في لغة محمود درويش من المحدثين ظاهرة أسلوبية مائزة، من ذلك قوله [٣٤]:

وأعدَ أضلاعي فيهرب من يدي بَرَدى
وتتركني ضفاف النيل منفردا
وأبحث عن حدود أصابعي
فأرى العواصم كلها زبدا

إذ المعنى الموضوعي هو غربته في وطنه، أو افتقاره إلى الإحساس بأن كل بلاده العربية تحتضنه، أو بأن البلاد التي ينتمي إليه؛ جسداً وروحاً تنتمي إليه؛ إلفة ومحبة وأماناً، فهي فيه أبعد من مكان وأوسع من جغرافياً.

أما الإستعارة في (أضلاعي وبردى وضفاف النيل، وحدود أصابعي) والتشبيه في (العواصم زبد) لأنه إيضاحاً للغة الإستعارة في الأبيات الأولى، فهي استعارة معنية بالمعنى البياني قبل كل قصد، وموحية به قبل كل تأمل؛ فجملة (أعد أضلاعي) في معنى (بلاد العرب) يعبر عنها في (بردى وضفاف النيل والعواصم) فهي بعض أضلاعه. وكلمة (حدود أصابعي) بمعنى حرية تصرفه في بلاده، وهنا تكون استعارتان رئيستان هما (الأضلاع) و(الأصابع) واستعارتان فرعيتان هما (ضفاف النيل وبردى) والمعنى البياني في هذه الاستعارات يشير إلى اتخاذه نفسه، أضلاعاً وقلباً وأصابع، استعارات في معنى بلاده أو أو طانه للدلالة على إنتمائه الجسدي

والقلبي لها، ثم لما عاش غربة برغم ذلك، قرن مكان الإغتراب بالزبد، حين شبه العواصم بالزبد، موحيا بثباته في مواجهة المعاناة، وبديمومته مع زوال الأشياء، فالإنسان باقٍ، إذ هو المكين الذي يمنح المكان هو يته. ولما كان درويش في هذا النصّ معبراً عن معاناة الفلسطيني في الشتاة والغربة، منطلقاً من الإيحاء بمعاناته، وحينئذ كان المعنى البياني في هذه الاستعارات أبعد في الإيحاء، من مجرد المعنى الموضوعي المباشر، وأوسع من إيقاع بحر الوافر وقافية الدال، وطبيعة البنية الشعرية للجمل في هذا النصّ، مع أنها أضفت شكلاً من الأداء المؤثر.

أما المعنى البياني في الاستعارات القرآنية فهو ((لا يحفل بالنزعة الفنية لمجرد الوعي الفني الباعث على التأويل فقط، إنما هو أداء استعاري، ليس للمعنى الموضوعي من أسلوب يصل به المتلقي للمعنى، أعمق منه دقة وأبهى منه في التصوير والتعبير، ولذا كان المعنى حافلاً بالقصد الإعجازي فكان مدار قراءات كثيرة... كان نهراً جارياً، كلما أمعنت فيه لاحت لك الحياة متدفقة، بأشكال جديدة، من النهر نفسه))[٣٥] من ذلك على سبيل الإشارة العجلى إلى القصد، قوله تعالى: ﴿**قال ربِّ أني وهَنَ العظمُ منّي واشتَعَلَ الرأسُ شَيباً**﴾ [مريم/ ٤] فالمعنى الموضوعي في إبْيَضَّ الرأس شيباً، ولكن المعنى البياني في استعارة ((اشتعل الرأس شيباً)) إيحاء بمعنى المعاناة، وإشارة إلى طبيعة العمر، وإفصاحاً عن أثر الزمن وغبار الأيام وتقلبات السنين، والجوهري في المعنى البياني هنا أن ((الرأس)) كان طاقة ويظل طاقة في بناء كل معاني الحياة التي أرادها الخالق سبحانه، ومن معاني مادة الطاقة الإشتعال، إذ لولم تشتعل لما أعلنت عن طاقتها في بناء الحياة، كونها هدف تلك الطاقة.

٣- المعنى البياني في أسلوب المجاز:

هو ذلك المعنى الذي يحفل به اللفظ، بالصدور عن معطيات السياق، وتجاوز اللفظ المعنى الشائع أو اليومي إلى معنى جديد، بما تكون العلاقة فيه بين الوضعي الشائع والإنزياح الجديد، هي الباعث في توجيه المعنى البياني، سواء كانت تلك العلاقة؛ مشابهة، كما في التشبيه والإستعارة أم مجاورة كما في المجاز المرسل والعقلي والكناية، وإذا كان السياق يكشف ضمنياً أن اللفظ متعدد المعاني، فإن المجاز يشير مباشرة إلى ثراء اللغة، وفنية العقل البياني الذي يجتهد في أثرائها.

والمعنى البياني في المجاز، كامن في وعي الكاتب أو المبدع، الذي يعنى بأن يتخطى الكلام دلالته المألوفة إلى دلالات جديدة، يكون فيها مجدداً في التعبير، وموحياً بالسعي إلى التجديد في الواقع، لأن الكاتب الذي يزخر كلامه بالمجاز إنما هو في الغالب مشغول بتغيير الواقع، بالسعي إلى تطويره، فكأنه إذ يمنح كلامه معاني مجازية جديدة إنما هو يكشف عن سعيه لأن يمنح الواقع مشاهد جديدة، وأن يضفي على مظاهره آفاقاً مغايرة للمألوف. ومن ثمة فإن المعنى البياني في لغة المجاز هو في قدرة النزعة البيانية في النصّ على التعبير عن توق الكاتب إلى تغيير الواقع، وتوقه إلى تطوير ذاته بدءاً من المعنى الكامن فيها وصولاً إلى اللفظ المعبر عنها، تحقيقاً للواقع الذي هي بين يديه، تسعى وتنزع للتطور والتجديد.

وليس كل مجاز في كلام الناس يتوفر على معنى بياني، فاليومي من الكلام مجازه ذومعنى موضوعي، والكلام الفني المعبر عن غايات حكمية محددة غالباً ما يكون معناه المجازي موضوعياً. إذ المجاز في قول الرصافي مثلاً (٣٦):

بلادي وإن جارت عليَّ عزيزةٌ وقومي وإن شحَوا عليَّ كرامُ

هو مجاز موضوعي، لأن العلاقة بين البلاد وأهلها، مكانية مألوفة، وهنا لا يحفل المجاز بعمق بياني، يصل معه المتلقي إلى معانٍ جديدة. ولكن لغة المجاز في القرآن العظيم تحفل بمعانٍ بيانية، من ذلك على سبيل الإستشهاد قوله تعالى: ﴿**وإذ قال إبراهيم ربِّ اجعل هذا بلداً آمناً**﴾ [البقرة/ ١٢٦] فالمجاز في مأمون هو ((آمن)) حيث يكون الواحد آمنا في بلد مأمون فاسم الفاعل ((آمن)) مجاز، أما اسم المفعول ((مأمون)) فأقرب إلى الحقيقة؛ والمعنى البياني يوحي بأنه لما كان الإنسان يرغب في أن يكون آمناً في بلد مأمون، وإنه استمدّ الأمن في نفسه وعقله وروحه من قدسية البلد قبل نفسه، فقد كان مناسباً بيانياً إسناد الأمن إلى البلد قبل ساكنه، ايحاءاً بقدسية البلد نفسه.

وفي قوله تعالى: ﴿**وإذا قرأتَ القرآن جعلنا بينكَ وبين الذين لا يؤمنونَ بالآخرةِ حِجاباً مَستورا**﴾ [الإسراء/٤٥] فالمجاز في اسم المفعول مستور والقصد هو اسم الفاعل (ساتر) والمعنى الموضوعي، إنَّ الله سبحانه وتعالى هو جلّ ثناؤه عاصم الرسولﷺ من الناس. ولكن المعنى البياني أبعد من ذلك، واعمق على أهمية التعبير عن معنى ((إن الله يعصم رسوله من أذى الناس)) فلما كان الحجاب حقيقة ((مستوراً)) غير مرئي، فقد عبّرتْ الآية بلفظ ((مستوراً)) ولما كان الحجاب المستور غير المرئي قد عمل على حماية الرسولﷺ من أذى الذين لا يؤمنون بالآخرة، على نحوغير مباشر ولا مرئي، إذ حصلت حماية الرسولﷺ من أذى الكافرين، من دون أن تكون عناصر تلك الحماية الإلهية مرئية من الناس، فقد ظل اسم الفاعل ((ساتر)) غير ملفوظ وكان الملفوظ اسم المفعول ((مستور)) لأن المستور وهو الرسول المحمي من الله كان ظاهراً، أما الساتر الحامي وهو الرعاية الإلهية فقد كانت غير مرئية، والمشاهد منها آثارها فقط، فقد كان من المناسب بيانياً، أن يظهر المستور كما كان المحمي وهو الرسول ظاهراً، وأن يكون مضمراً مجازياً – الساتر – لأنه غير مرئي إلا من خلال آثاره، وهنا فقد دلّ الأثر علي المؤثر أو دلتْ الحماية وتحقق أمنَها على الحامي وهو الله سبحانه، ولذا كان مناسياً أن يدل اسم المفعول ((مستور)) على اسم الفاعل ((ساتر)) فالأول مجاز والثاني حقيقة، الأول أثر مرئي، والثاني فاعل ذلك الأثر، الفاعل الموجود، ولكن الأبصار لا تدركه.

وفي قوله تعالى: ﴿**فلينظر الإنسان، مِمَّ خُلِقَ * خُلِقَ من ماءٍ دافق**﴾ [الطارق/٥-٦] فاسم الفاعل ((دافق)) مجاز، والقصد الحقيقي المباشر اسم المفعول ((مدفوق)) ولكن المعنى البياني في دافق يوحي بما سيكون عليه المخلوق/ الإتساق، من صيرورة طبيعية في الحياة، فهو فيها دافق، وإن كان مدفوقاً، ظاهره في الإرادة أنه دافق وباطنه في المشيئة الإلهية أنه مدفوق. وهذا أسلوب في الأداء المجازي، باعث على التأويل ، يستدعي التدبر والتأمل، وصولاً إلى الإدراك، إذ البيان المجازي هنا، ينجز معنىً بيانياً، لا يقف عند حدود المعنى الموضوعي الوظيفي المباشر أو الظاهر.

٤- **المعنى البياني في أسلوب الكناية:**

هو المعنى الصادر عن ظلال جملة الكناية، بما يكون فيه المعنى الموضوعي في الكناية حاملاً أو موحياً بمعنى أعمق، يصل إليه المتلقي بالتأمل والتدبر، ولاسيما في الكنايات التي تتخطى أسباب التكنية فيها للجانب الحكمي أو الأخلاقي إلى جانب أدعى للتأمل ويتضمن إيحاءات بمعنى عميق، وهو ما يلحظه المتلقي في الكنايات القرآنية على نحو خاص، وكذلك في كنايات الشعر العربي الحديث، لأن جملة الكنايات في القصيدة التقليدية القديمة، كان العرف والبيئة والتوجه الأخلاقي؛ كلها أسهمت في بنية الكنايات بما كانت فيه النزعة الفنية الجمالية غير بارزة الحضور، وحين يقرأ المتلقي اليوم قول الخنساء مثلاً[٣٧]:

طويلُ النجاد رفيعُ العما　　　دِ كثيرُ الرمادِ إذا ماشتا

يلحظ أن الوصف الموضوعي ذي الإيحاءات الأخلاقية الإجتماعية هو العامل الفاعل في الكنايات الثلاث التي تضمنهن هذا البيت؛ طويل النجاد في الكناية عن صفة (الطول) ورفيع العماد في الكناية عن صفة (العزّ)، وكثير الرماد في الكناية عن صفة (الكرم) والذي يميز هذه الكنايات من صفة الخطاب النثري هو، إيقاع البحر المتقارب وتقفية القصيدة، وتكرار صوت الألف، بما جعل الإيقاعات الصوتية تتناسب مع نزعة الوصف الأخلاقي للمدوح الذي هو مرثي عند الخنساء في هذه القصيدة. وفي هكذا سياقات من جملة الكنايات،لا يلحظ المتلقي معنىً بيانياً لافتاً.

أما في القصيدة الحديثة، فإن شعرية الكناية، تجعل المعنى البياني الصادر عنها، سمة فنية واضحة في دلالاتها، كما في قول محمود درويش، في الرثاء أيضاً[٣٨]:

أحبكِ إذ أحبَّ طلاق روحي　　　من الألفاظ والدنيا هديل

أحقاً أن هذا الموت حق　　　وأن البحر يطويه الأصيل

وأن مساحة الأشياء صارت　　　حدود الروح مذ غاب الدليل

صديقي ياصديقي ياصديقي　　　أتعلم أن موتك مستحيل

لغة الكناية هنا تحفل بالمعاني البيانية التي تصدر عن جملة الكناية تلك الجملة التي تتكون أولاً من أسلوب بياني مباشر ثم ثانياً يضمر ذلك الأسلوب كناية عن معنى جديد، فيكون الأسلوب الأول موضوعاً، والكناية معنى بيانياً، من ذلك أن البيت الأول يتضمن كنايتين، الأولى ((أحب طلاق روحي من الألفاظ)) والثانية ((الدنيا هديل)) فالكناية في الأولى عن موصوف هو ((الموت)) و((الإستشهاد)) والكناية الثانية عن صفة هي ((السعادة)) أو ((الرفاهية)) غير أن المعنى البياني في الأولى هو الإيحاء بإرتباط الروح بالألفاظ ارتباط حياة، فالروح وطن بلادها الألفاظ، والطلاق بينهما محال، الفراق بينهما إستشهاد، لقاءهما وطلاقهما محال. والمعنى البياني في الثانية هو تشبيه الدنيا بالهديل، في معنى كون الدنيا أجمل ما تكون، وهنا يكون المعنى البياني، في مستواه السطحي، إن الشاعر يقول على لسان الشهيد: أحبك إذ أحب التضحية من أجلك حين تكون الدنيا في عيني أجمل ما تكون. أما المستوى العميق للمعنى البياني فهو اللغة الفنية ذات الأداء العالي في هذا النصّ.

وقد قال تعالى: ﴿**ها أنتم أولاءً تحبونهم ولا يحبونكم وتؤمنون بالكتاب كله وإذا**

لقوكم قالوا آمنا وإذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ قلْ موتوا بغيظكم إن الله عليم بذات الصدور﴾ سورة آل عمران/ ١١٩.

إذ جاءت جملة ((عضوا عليكم الأنامل من الغيظ)) كناية في معنى الندم فكأن النادم، لا يتمالك نفسه عن حملها على اسقاط ندمه على سوء فعاله، بأن بعض أنامله غيظاً وكمداً وحسرة، وهو شائع في أعراف الناس في كثير من المجتمعات.

غير أن المعنى البياني الصادر عن الكناية هنا، يوحي بأن ((عض الأنامل)) في التنفيس عن حالة الندم والتحسر، ما تشعلانه من غيظ في نفس النادم فتدفعانه إلى عض أنامله، فكأنه من دون شعور بذلك ينتقم من أسباب تنفيذ القدرة جسدياً، بالعض وإسقاط الندم عليها، في نوع من جلد الذات، وهو ما يجعل الكناية هنا معبرة عن معنى ظاهر هو عض الأنامل، ومعنى بياني غير ظاهر هو عض أسباب التعبير عن القوة، في الإيحاء بعدم ارتفاعها إلى مستوى الإنجاز[٣٩]. لأن المعنى البياني في الكناية يصدر عن قدرة التركيب في الجملة على الإيحاء بمعنى جديد أو أكثر، بفعل ثراء معنى الكناية الظاهر.

ب - المعنى الفني:

المعنى البياني الذي سبقت الإشارة إليه بإيجاز، في أربعة أساليب، هي جزء من كل، إنما هو جزء من المعنى الفني، لأن الفني كلٌّ عام، والبياني فرعٌ فيه خاص، ولكن لما كانت أساليب البيان المعروفة عند القدماء قد انفردت بالتعبير عن المعنى بأساليب معروفة حددت خصوصيتها فقد أفردنا لها ذلك الباب في أداء المعنى. وقد أفاض الدرس النقدي الموازي للدرس البلاغي بأساليب وطرائق فنية في إبداع المعنى، عني بها الشعراء والكتاب والفنانون عناية كبيرة، وهي كثيرة، منها؛ الرمز والأسطورة والخرافة والوهم والموروث الجمعي أو ما يسمى اليوم (بالتراث الشعبي) أو (الفلولكلور) وغيرها، إذ تسهم كلها في إبداع المعنى، في الفنون والآداب، الحديثة على نحومدهش، وهو ما سنشير إليه بعد أسطر؛ وهنا يأتي سؤال، مفاده؛ ما المعنى الفني؟ هل من تقريب لمفهو مه أو صورته؟.

هو ذلك المعنى الصادر عن أساليب معينة، يجتهد الأديب أو الفنان في الإفصاح عن المعنى من خلالها، أو الإيحاء بالمعنى عبرها، وهو بقدر ما يستمدها من النصّ نفسه، فإنه يكشف بالقدر نفسه عن عبقرية مبدع العمل الفني في توظيف تلك الأساليب وإستثمار فنيتها العالية، كونه فيها يضفي عليها أبعاداً أخرى، فيجعلها في النصّ منبع التعبير عن المعنى وإذ يأتي المتلقي لكشفها، فإنما يستوحي منها الأبعاد التعبيرية الجديدة التي أضافها مبدع العمل الفني، بما جعلها في سياق العمل جديدة، وفي سياق التعبير عن المعنى جديدة أيضاً. وهنا يمكن القول أن تلك الساليب، التي أجتهد مبدع العمل في توظيفها لتكشف عن عبقريته في إبداع المعنى، وحسه الفني في أن يضفي علها معاني جديدة، فانها – أعني تلك الأساليب – تستدعي من المتلقي/الناقد وعياً استثنائياً لكشف المعنى الفني من خلالها، وقد أفضى ذلك إلى تعدد مناهج قراءة المعنى الفني، على نحو عجيب، فالرمز بوصفه أسلوباً في إبداع المعنى الفني وكذلك الأسطورة أسلوباً في إبداع المعنى الفني، وغيرهما تعددت مناهج قراءتهما، تعدداً كشف عن ثراء أساليب أداء المعنى الفني من جهة وتنوع عبقريات

توظيفها من جهة أخرى، وثراء الوعي النقدي في القراءة والوصف والتحليل من جهة ثالثة؛ وسنشير إلى أهم تلك الأساليب.

١- المعنى الفني الصادر عن الرمز:

الرمز في اللغة كل إشارة تذكر بشيء غير حاضر أو تشير إلى قريب منك إشارة خفية. أما في الاصطلاح فهو علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما، وفيه الرموز العددية والرموز الجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية. أما الرمزية في الاصطلاح فهي نسق من الرموز للدلالة على معانٍ خاصة، ومن الرمزية الفنية، والرمزية الأدبية التي تعبر عن العواطف والأفكار بالتلميح والرمز بدلاً من الأسلوب التقريري المباشر(٤٠).

والرمز لفظ أو شيء دال على غيره، ودلالته هنا تقع على شكلين، الأول؛ دلالة المعاني المجردة على الأمور الحسية، كدلالة الأعداد على الأشياء ودلالة الحروف على الكميات الجبرية. والثاني، دلالة الأمور الحسية على المعاني المتصورة، كدلالة الثعلب على الخداع والحرباء على التقلب(٤١).

أما المعنى الفني الصادر عن الرمز، فهو توظيف دلالة اللفظ أو الشيء أو العلم، توظيفاً فنياً، يكون فيه ذلك الشيء معبراً عن معنى خارج عن معناه المحدد له بدءاً، بما يكون فيه العمل الفني أو الأدبي بحكم سياقاته الخاصة هو الذي يضفي على الرمز معنى جديداً، أو يجعل الرمز معبراً عن معنى جديد، وقد يكون الرمز؛ صوتاً أو عدداً، أو شخصاً أو زماناً أو مكاناً أو تاريخاً أو ظاهرة، أو كتاباً، أو أي شيء معنوي أو حسي، يتم توظيفه في سياقات عمل فني معين، يجعله مبدع ذلك العمل معبراً عن معانٍ أبعد من معناه الأول، فهو دال على معناه المألوف، ولكنه يرمز لمعنى جديد؛ راسماً للمتلقي نمطاً من الصور أو موحياً له بقدر من معنى، يجتهد فيه بحكم السياق في الوصول إلى تلك الصورة أو ذلك الإيحاء، أي إلى معناهما، أو ما ترمزان له، والرمز لغة، يجتهد فيها اثنان، الأول هو مبدع العمل الفني وثانيهما هو المتلقي، وبقدر انفتاح المبدع على توظيفات جديدة أو مغايرة للرموز فإن المتلقي يجتهد كثيراً على وفق منهجية معينة في قراءة المعنى الصادر عنها. وفي الفنون عامة، وفي الآداب منها بشكل خاص، تتعدد الرموز، وأشكال توظيفها في التعبير عن المعنى، فهناك المعنى الرمزي في الشعر، وهناك المعنى الرمزي في القصة أو الرواية، وهكذا في الفنون الأخرى، كالنحت والعمارة وغيرهما، ولكل فن خصوصية في التوظيف والتعبير، تختلف من عصر لآخر، ومن مبدع لآخر.

ولهذا كان مفهو م المعنى الصادر عن الرمز واسعاً، ويتعذر الإحاطة به، في موجز من الكلام كالذي نحن بصدده، ولذا؛ سأشير إيجازاً إلى تعريفات أو طروحات للرمز الشعري. لوضوحه في هذا الإتجاه، وسهو لة الإستدلال على نماذجه لدى المتلقي.

لما كان الشعر لغة مجاز، وفاعلية خيال، فقد اتصفت العناصر التي يوظفها الشاعر في خطابه، بالنزعة الخيالية العالية، وجنح إلى ترميز كثير من الألفاظ والأشياء عبر أسماء، لأن الإنسان كائن ينزع إلى الرمز بالفطرة أحياناً، حتى صار الرمز في حياة الوعي الإنساني ((تجسيداً أو كشفاً – بدرجة من التميز والمباشرة تقل

أو تكثر – عن اللانهائي الذي يتبدى فيما هو نهائي ومحدد... ومن هنا كان الرمز بمثابة الهادي للإنسان، فحيث سار تكتنفه الرموز وما الكون إلا رمز كبير يومىء إلى الله سبحانه، بل ليس الإنسان نفسه إلا رمزاً لقوة إلهية))[٤٢] فليس للتعبير عن المعنى أن يستغني عن الرمز، فهو الرافد اللافت للنظر في بحر المعنى. ولاسيما حين نلحظ الرموز في الخطاب الشعري وفي غيره أحياناً، تعبر عن معان، لا يستطاع التعبير عنها إلا بالرمز كون الرمز حينها؛ ((أحسن طريقة ممكنة، للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر، من الحق مضمونه المنطقي أو العقلي يستطاع إدراكه وفهمه، ولكن مضمونه اللامنطقي لا يمكن أن يفسر تفسيراً تاماً وإنما يلتقطه الحدس))[٤٣] ولغة الرمز الشعري هي الأقرب فنيا للتعبيرعن المضمون اللامنطقي، بحكم فاعلية الخيال الخلاق في الأداء الشعري.

إن الرمز الشعري يوحي لمتلقيه أن الأشياء غير محددة في دلالتها أو معانيها هي أوسع من وجودها الحسي المباشر، وأعمق من تصوراتنا الوظيفية التي تستعين بالخيال أحياناً، الرمز في القصيدة صورة معناه الذي أو حى به الشاعر، ولاسيما ((أن الرمز هو قبل كل شيء، معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي، أن يستشف عالما لاحدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، وإندفاع صوب الجوهر)) [٤٤].

فالرمز شكل من المجاز تنزاح فيه دلالة الشيء أو اللفظ إلى دلالة جديدة تكتسبها من لغة القصيدة، وتتأسس انطلاقاً منها دلالة الرمز التي لا تتم قراءتها إلا في سياقها ذاك، وهنا يكون الشاعر في القصيدة هو مبتكر الرمز، أما إذا وظف رموزا كانت قد اكتسبت بعدها الرمزي، فإن فنية المعنى الصادر عنها ستكون أقل فاعلية، لأنها ستكون صادرة في جزء كبير منها عن صورة ذلك الرمز المتواضع عليها في العرف العام.

٢- المعنى الفني الصادر عن الأسطورة:

يشير معنى الأسطورة في اللغة إلى؛ الحدث الذي لا أصل له، أو ماكان منسوباً إلى السابقين من فعل أو قول، ولكنه في الحقيقة غير صادر عنهم، أما في الاصطلاح فللأسطورة معانٍ عديدة أشهرها: القصة الخيالية المبنية على مغامرات لأشخاص يمتلكون قدرات أعلى من البشر، وتتصف أفعالهم بالرمزية العالية، كالاسطيراليونانية التي تفسر بعض الظواهر الكونية أو الطبيعية وتنسب تأثيرها إلى آلهة متعددة، وهنا تكون الإسطورة أقرب إلى الخرافة في تفسيرها لمعطيات الواقع المباشرة. وهناك معنى آخر للإسطورة يعدها فيه عبارة عن صورة شعرية أو روائية، تعبر عن مذهب معين يجمع بين الوهم والحقيقة. وهناك معنى ثالث للإسطورة، يعدها عبارة عن؛ صورة لمستقبل وهمي تعبر عن عواطف أناس معينين، وتدفعهم إلى التواصل مع منهجهم في بناء الحياة، وقد ذكر جورج سوريل في كتابه ((تأملات العنف)) إذ قال: إذا بالغت في الكلام على التمرد والعصيان، ولم يكن لديك اسطورة تحرك بها قلوب الناس لم تستطع أن تحملهم على الثورة[٤٥].

وفي علم الأساطير يبحث العلماء والمفكرون والدارسون، في بواعث أساطير

الأولين، وفي مكوناتها وعناصرها ودلالاتها، ولاسيما في أساطير اليونان والرومان والفراعنة والهنود والبابليين والصينيين وغيرهم من الشعوب، ويعنى علم الأساطير بدراسة مكونات العقل الذي أنتج الإسطورة، من خلال الأسطورة نفسها، مع أن ذلك العقل كان يجتهد في قراءة الحقائق الواقعية وتوجيهها خيالياً بما لا صلة له بالواقع. ولاسيما حين تعنى الأساطير بوصف الآلهة وأفعالها ومظاهرها الخارقة. ولا يخلو تراث أي أمة من أمم الأرض من شكل من أشكال الأساطير، على تعدد الغايات أو الأهداف التي تهدف إليها اساطيرهم.

أما المعنى الفني الصادر عن الأسطورة فهو ذلك التوظيف الفني أو الأدبي الذي يجتهد فيه المبدع في قراءة الجانب الرمزي أو المجازي في الأسطورة ويأخذ بتوظيفه في سياقات عمله الفني أو الأدبي. ولاسيما أن الأسطورة تتضمن معنى فلسفياً أو أخلاقياً في تفسير مظهر من مظاهر الحياة أو الكون، وهنا يجعل الفنان أو الأديب من ذلك المعنى موجهاً له في توظيف الإسطورة للتعبير عن معنى جديد متصل بالأصل بشكل أو بآخر، وربما بالغ بعض الشعراء بشكل خاص، في أنهم اصطنعوا لتجاربهم الشعرية أساطير خاصة هي جزء من أبعاد التعبير عن معانيهم الشعرية.

إن توظيف الأسطورة في إبداع المعنى في الشعر أو إنتاجه في الفنون الأخرى إنما هو نابع من حضور اللاوعي الجمعي في العقل البياني للشاعر أو الأديب، بما يكون فيه المعنى الفني الصادر عن الأسطورة، شكلاً من التعبير الفني تضرب جذوره في أعماق اللاوعي الجمعي، وترتد إلى الماضي البعيد، سواء أكان متخيلاً أم محسوساً بشكل أو بآخر.

وأغلب الأجناس الأدبية اليوم تعنى بتوظيف الأسطورة في إنتاج المعنى فهناك، توظيف في الرواية يستعير الكاتب من الأسطورة بعض أدواتها الفنية، لأثارة المتلقي لتقبل المعنى الذي يتبناه الروائي، وفي الشعر حين يستقي الشاعر من وعيه بالماضي الأسطوري أو خبرته في التعامل معه، أو مع نصوصه وأساطيره، مادة أولية يطوّعها في سياقات نصّه الشعري، لإبداع معنى شعري يكون الماضي فيه، مادة أولية، والحاضر قراءة تكشف عن معنى فني رفيع، وقد ذهب الشعراء العرب المحدثون، مذاهب شتى في إبداع المعنى الشعري بالصدور عن الأسطورة، ومن أبرزهم في هذا المجال، بدر شاكر السياب، والبياتي، وأدونيس، ومحمود درويش، وعبد الله البردوني، وعبد المعطي حجازي، وايليا أبوماضي، وغيرهم كثير، وقد إجتهد النقد الأدبي الحديث في تتبع هذه الظاهرة الفنية في الشعرية المعاصرة[٤٦].

ويبدوأن تعدد مناهج قراءة الأسطورة وتوظيفها في إبداع المعنى، أو في فهمها بوصفها معنى ما، كثيرة اشهرها ستة هي: المنهج القديم الذي يعد الاسطورة قصة لأمجاد الأبطال الغابرين، والفضلاء الماضين. والمنهج الطبيعي الذي يعد الأسطورة وأبطالها ظواهر طبيعية تم تشخيصها في أساطير. والمنهج المجازي الذي يرى الأسطورة قصة مجازية تخفي أعمق معاني الثقافة. والمنهج الرمزي الذي يرى الأسطورة قصة رمزية تعبر عن فلسفة كاملة لعصرها، لذلك يجب دراسة العصور نفسها لفك رموز الأسطورة. والمنهج العقلي الذي يذهب إلى نشوء الأسطورة نتيجة سوء فهم أو خطأ ارتكبه مجموعة أفراد في تفسيرها، أو قراءتهم أو سردهم الرواية

أو حادثة أقدم. ومنهج التحليل النفسي الذي يحتسب الأسطورة رموزا لرغبات غريزية وانفعالات نفسية(٤٧).

وكل تلك المناهج أسهمت بقوة في وصف صدور المعنى عن الأسطورة وفي تحليل ذلك الصدور بشكل أو بآخر، ولكن الذي هيمن في الفنون والآداب هو المنهج المجازي في فهم الأسطورة، وكذلك المنهج الرمزي.

٣- المعنى الفني الصادر عن الخرافة:

تشير دلالة الخرافة في اللغة العربية إلى الحديث الذي لا صلة له بالواقع، فهو كذب كله، وكل حديث عندهم لاحقيقة له فهو خرافة، والخرف فساد العقل من الكبر. وسمي الخريف خريفاً لأختراف الفواكه فيه، فكأن الأحاديث التي لا صحة لها تشبه النباتات التي لاماء فيها في الخريف، فهي- الأحاديث- بمنزلة ما يتفكه به من الثمار للتلهي(٤٨).

وقد أفرد ابن النديم في الفهرست، مقالة في مضمون الخرافة، وعدّها من الأسمار التي تعمل على ألسنة الناس والطير والبهائم، هي تعمل بنوع من الإيجاز لأهداف تربوية أخلاقية، وقد شاعت بوصفها فناً في العصر العباسي(٤٩) والفرق بين الخرافة والأسطورة، إن الخرافة نوع من القصص على ألسنة الناس أو الطير أو البهائم بقصد الموعظة. أما الأسطورة فهي قصص الآلهة والأبطال والقصص التي تفسر خلق الحيوان، أو تتحدث حديثاً رمزيا له مغزى، متصل بالخلق وشؤونه. والقاسم المشترك بين الخرافة والاسطورة هو أن الأبطال في الجهتين قد يكونون من الناس أو الحيوانات. والفارق الدقيق بينهما أن الأسطورة لها مساس مباشر أو غير مباشر بالواقع، أولها جذر واقعي، أما الخرافة فلا جذر لها في الواقع اطلاقاً، ولكن مغزاها في الوعظ مطلوب واقعياً(٥٠).

وللخرافة في الاصطلاح ثلاثة معانٍ؛ ((الأول هو الإعتقاد أن بعض الفعال، أو بعض الألفاظ، أو بعض الأعداد، أو بعض المدركات الحسية، تجلب السعادة أو الشقاء. والثاني، هو اطلاق هذا اللفظ على كل إعتقاد باطل أو ضعيف، والثالث هو اطلاقه على كل مبدأ، أو مذهب مبالغ فيه بغير نظر ولا قياس))(٥١) وعند الفلاسفة يجيء العقل العلمي، عنواناً في الدلالة على الحقائق المنطقية، التي تسهم بقوة العقل والإرادة في بناء الحياة، أما العقل الخرافي، فهو على الضد من العقل العلمي.

والمعنى الفني الصادر عن الخرافة، هو العناية الفنية العالية التي يبديها الفنانون والأدباء، في توظيف الخرافات، والصياغات ذات التعبير الخرافي في إبداع أشكال من المعنى الفني، كما في الشعر الحديث وفي المسرح المعاصر وفي القصة والرواية والأعمال التلفزيونية، ولاسيما في الأعمال الدرامية الموجهة للأطفال والناشئة، وتتعدد أنواع المعاني فيها بحسب نوعية المتلقي، وسياقات النصوص وجنس العمل الإبداعي.

وهناك بواعث قادت الفنانين والأدباء إلى توظيف الأسطورة في إبداع المعنى الفني أو إنتاج المعنى عامة، ومنها أن ((الأدباء عندما فطنوا إلى وظيفة السرد القصصي، وميزوا الأنواع المقصورة، على تزجية الفراغ، أطلقوا مصطلح ((السمر)) و((الأسمار)) على الحكايات والقصص التي تتردد، في مجالس الخاصة والعامة على السواء... ولما احتكموا إلى العقل في تمييز الأحداث وضروب السلوك،

ميزوا بين الحدث المعقول، والحدث الذي يخرج عن طاقة الممكن... فبرزت كلمة خرافة لتدل على الوقائع والأحداث غير المعقولة، ثم أصبحت مرادفة لطائفة من حكايات الخوارق))[٥٢].

إن توظيف الخرافة في الحكايات والقصص ثم الروايات الحديثة، يطرح شكلين من المعنى؛ الأول هو المعنى الأخلاقي الوعظي الذي هيمن على فنون القدماء في هذا الإتجاه، مع إمكانية قراءة المعنى السياسي والإجتماعي في بعض الحكايات القديمة، كما في ((كليلة ودمنة)) وفي ((ألف ليلة وليلة)) غير أن الخرافة في الرواية الحديثة والقصة القصيرة المعاصرة وفي القصيدة الحديثة، إتخذت منحى توظيفيا، يتجاوز فيها الكاتب أو الفنان المعنى الوعظي إلى المعنى الفني، إذ صارت الخرافة تؤخذ من سياقها المأثور ومعناها الوعظي أو غير الفني غالباً، لتوحي ضمن سياق بمعنى فني جديد، قد يكون حاملاً لايحاءات سياسية أو وطنية أو ذاتية أو انفعالية وغيرها، ولكن الجوهري في الأداء أن كاتب العمل أو مبدعه إضاف للخرافة معنى جديداً، حين جعلها في سياقها الجديد لديه تعني شيئاً جديداً. وقد انسحب توظيف الخرافة وإخراجها من معانيها القديمة إلى معان جديدة، إلى الألفاظ والتراكيب التي يبالغ فيها الشعراء مجازياً، بأن يجعلوها تشير أو توحي بمعانٍ جديدة على نحو غير مألوف، وهو ما جعل بعض النقاد ينظر إلى الإستعارات الحديثة على أنها (خرافات صغيرة) وبعضهم الآخر ينظر إليها على أنها غموض أو تغميض مبالغ فيه. ولكن الخروج بمعنى الخرافة أو الأسطورة أو التركيب أو اللفظ، من دلالته المألوفة أو المتوقعة إلى دلالة جديدة، يفصح عنها سياق العمل الفني، وتكشف عنها بنيته هو الخروج أو الانزياح الذي يمثل جوهر الفاعلية الفنية في إبداع المعنى الفني الجديد.

٤- المعنى الفني الصادر عن المأثور المحلي:

المعنى من آثار القول، أو من آثار الفعل. المعنى أثر الحياة وغياب المعنى يعني غياب الحياة عن إنجاز أفعالها، فكل موجود يضمر معناه، وكل موجود في اليوم هو أثر في الآخر، ومأثور عند الآخر في الغد؛ وحين يكون موجود اليوم مأثور الغد، فإن كل بيئة محلية تتوفر على مأثورات لديها محملة بوقع الماضي ومعانيه، وغالباً ما تتحدد تلك المأثورات في بيئاتها المحلية، بمعان بعينها، ولكن الفن ومنه الأدب، يعني كثيراً بأن يضفي على المأثورات معاني جديدة، بأن يجعل المعنى الصادر عنها في سياق عمل فني معين معنى جديداً.

والمعنى الفني الصادر عن المأثور، هو ذلك المعنى الذي يصدر عن بنية عمل فني معين، ويكون المأثور - أياً كان شكله أو نوعه - هو اللغة الرئيسية التي يستعملها مبدع العمل، أو يوظفها، في الإشارة إلى معنى جديد، أو الإيحاء بمعنى يختلف عن المعنى الواقعي للمأثور، فكأن المأثور لفظ مجازي، استعمله السياق الفني للعمل الأدبي، في الدلالة على معنى جديد، وهو تعبير عن ثراء الوعي الفني للكاتب أو الفنان.

وتستعمل المأثورات المحلية، في ثقافات كل الأمم والشعوب الحية، استعمالاً فنياً، في لغات الفنون والأعمال الأدبية، سواء أكانت دراما تلفزيونية أم أفلاماً سينمائية أم قصائد شعرية أم روايات أم قصصاً قصيرة، أم غير ذلك من الفنون أو الأجناس الأدبية.

وفي الشعر العربي على سبيل المثال، شعراء معاصرون غير قليلين حفلت أشعارهم بالصدور عن الموروث المحلي لبيئاتهم في إبداع السعنى الفني أو الشعر، ومن هؤلاء: أمل دنقل في مصر ونزار قباني في سوريا، وعبد الله البردوني في اليمن، وكزار حنتوش في العراق، ولا تكاد تجربة شعرية تخلو من هذا الإتجاه، بشكل أو بآخر. وللإستشهاد على هذا الإتجاه في الشعر العراقي المعاصر، يمكن إستعراض قصيدة قصيرة من شعر كزار حنتوش، تصدر عن هذا المنحى، مع إن تجربته عامة تحفل في معطياتها الفنية والأدائية بالصدور عن المأثور المحلي على نحو غالب عام. من ذلك قصيدته ((يا نرجس حنْ...)) التي تقول[٥٣] :

يا نرجسُ حنْ...
أو شك عمري أن يأخذ نرجيلته وعصاه
ومآربه الأخرى للمقهى الطاعن في السن
يا نرجسُ حِنْ...
صار الشعر الملفوف الأملح لي تاجاً
صارتْ حاشيتي طائفة الجن
يا نرجسُ حِنْ...
فاحَ الدخانُ من القلبِ...
لبني مشنون من أوله.. وأتيت تَشِنْ
يا نرجِسْ حِنْ...
انخبزتْ روحي في تنّور الرغبةِ سنوات
قصة عمري لعبت فيها (إنْ)
يا نرجِسْ حِنْ...

إذ يلحظ المتلقي أن المأثور المحلي هو الطابع الفاعل في الأداء الشعري للقصيدة، هذا الشعر الذي أظهرها أول وهلة في صورة نص شعري بسيط في اشتغالاته، ولكنه عميق في معانيه الفنية، وربما تأتت البساطة من وضوح المأثورات فيه على أنواعها، وتأتى العمق الفني من نزوع الشاعر إلى توظيفها فنياً بما جعلها في القصيدة قد اكتسبت معاني أداء شعري جديدة.

جاء كل سطر شعري هنا محتفياً بنوع من المأثور، فالعنوان الذي تكرر خمس مرات من الماثور الديني، ونرجيلته والمقهى الطاعن في السن (المأثور الشعبي) حتى أن الإستعارة المكنية في (المقهى الطاعن في السن) باتت مكشوفة الدلالة، بحكم حضور المأثور المحلي في ذهن المتلقي. وعصاه ومآربه الأخرى، من مأثورات الرمز القرآني: ﴿**قال هي عَصاي أتوكأ عَليها وأهشّ بها على غنمي ولي فيها مآرب أخرى**﴾ والشعر الملفوف الأملح وحاشيتي طائفة الجن وفاح الدخان من القلب. من مأثور اللغة اليومية الفاعل، ذاك الشكل من الكلام الذي تتداوله ألسنة العامة في الشؤون اليومية، ولكن الشاعر في فني كلامه يضفي عليه مسحة شعرية تضعه في دائرة (السهل الممتنع). ولبني مشنون من أوله وانخبزت روحي في تنور الرغبة وقصة عمري لعبت فيها (إنْ) كلها مأثورات بيئية محلية، ارتفع بها الشاعر من بساطة دلالتها الواقعية، إلى مستوى شعري ذي إيحاء تأملي، باعث على التأويل، بما

كانت اللغة في القصيدة كلها معبرة عن إنتماء الشاعر لبساطة الواقع هماً يومياً ولتعقيد الطموح المستقبلي الباحث عن الأفضل.

ج - المعنى الجمالي:

يقسم الفلاسفة علم الجمال إلى قسمين رئيسين؛ قسم نظري يعنى بابراز الصفات الجميلة المشتركة بين الأشياء، تلك التي تبعث في المتلقي الشعور الجميل المؤدي إلى الإحساس بالجمال، فهو هنا يذكر شروط الشيء الجميل، وصفاته، ومعطياته في ذوق المتلقي. وبما أنه يعنى بالعناصر والشروط التي ينفرد بها الجميل، فهو علم معياري، يصدر عن قاعدة في وصفه الجميل بما فيه، وهو معني باظهار قوانين الجمال، اظهاراً عقلياً بطرائق وعي لا تغيب عنها النزعة الفنية أو الجمالية. وهذه النزعة في القسم النظري هي التي أظهرت القسم الثاني إلى الوجود. وهو القسم العملي الخاص الذي يعنى فيه الفلاسفة والدارسون بالمعنى الفني، عناية يسهم الذوق والفن والعقل في اظهارها، والكشف عن تأثيراتها الجمالية، وعن هذا القسم صدر النقد الفني إلى عالم الفنون والآداب، وعنه شاعت النزعة الجمالية التي تتوخى الجمال لذاته، وتتطلبه لخصوصيته، من دون أن تتوخى منه نفعاً مادياً مباشراً، وأن أضمر الجمال الخالص نفعاً مدهشاً بصور غير مباشرة في تنمية الذوق، وتهذيب الإحساس الفني بالأشياء، والإنتماء للفطرة الإنسانية في صورها الشفافة النقية.

والمعنى الجمالي، سواء ذاك الذي أفصح عنه علم الجمال التزاما بالقواعد والأسس والمعايير المعنية بوصف الجميل واظهاره، أم ذاك الذي أفصح عنه الإتجاه العملي في الجمال المتمثل بإتجاه النقد الفني ذي العناصر الجمالية والمعطيات الذوقية الهائلة، فإن ذلك المعنى الجمالي يتفرع إلى معانٍ أخرى تصدر عن وجوه للجمال كثيرة جداً منها؛ الجمال المتعالي الذي يبحث في الصور القبلية للمعرفة الحسية، زمانياً ومكانياً، وكذلك داخلياً وخارجياً، بمعنى كل ما يتصل بالوجود في هذا الإتجاه. وهناك الجمال الفلسفي الذي يذهب إلى تفضيل الفلسفة الجمالية على مذاهب الفلسفة الأخرى، وهو إتجاه له حضور في مناهج النقد الفني، في الآداب والفنون العالمية عامة. والجمال الأخلاقي الذي يجتهد في قراءة السلوكيات الحياتية العامة في الوجود، ومنها السلوكيات الفنية، قراءة تعنى بالجميل وصفاته، وبالجمال ومعطياته، فهي تجتهد في اظهار الإنسجام المؤدي إلى الجمال، لأن الجمال عندهم عدالة في الحياة، وهناك الجمال النفسي الذي يقرأ الأعمال الفنية من جهة ماتكشفه من معاني نفسية عن مبدعيها، أو ما توحي به من خصائص في وصف نفسيات مبدعي الأعمال الأدبية أو النفسية، فهي تعد العمل الفني وثيقة فنية تكشف عن طبيعة مبدعه، وهذا إتجاه شائع في النقد الفني والأدبي[٥٤].

ونخلص من كل ذلك إلى أن المعنى الجمالي؛ فرع في المعنى الفني، ونوع فيه، وهو الذي يصدر عن تناسب مكونات كل عمل فني، تناسباً استثنائيا، تحقق فيه كل جزئية منها وجوداً فنياً عبر تكاملها مع الأجزاء الأخرى التي يحقق تناسبها الكلي معنى جمالياً خالصاً، لا يكون فيه القصد مصنوعاً، إنما مقصوداً لذاته، ولذا تلحظه مؤثراً في متلقيه؛ فنياً من جهة الإحساس بمعنى ما، وجمالياً من جهة تنمية الذوق وتهذيبه والإرتفاع به إلى أشكال مدهشة باعثة على التأويل.

ومن خصائص المعنى الجمالي، أن ((عناصر الجمال في العمل الفني الجميل، لا تستهدف غاية خارجية عنها، وإنما غاية كامنة فيها، والكشف عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى، يحدث متعة هي المتعة الجمالية البحتة))[٥٥] والمعنى الصادر عنها، سواء كان إحساساً يعيشه المتلقي أم، فهْما من نوع ما، أم توقداً ذهنياً خاصاً، أم إدراكاً معرفياً بفعل المتعة الجمالية، إنما هو معنى جمالي.

ومن خصائص المعنى الجمالي، إن المكونات الداخلة في بنية أي عمل فني أو أدبي لا تذهب لتحقيق غاية واحدة محددة عند كل المتلقين، إنما هي منفتحة على التأويل وهي باعثة على التأمل، من ذلك أن اللغة في فنون الأدب غاية في ذاتها من أنها وسيلة فيما سوى ذلك، لأن الوسيلة تتحدد بقيد الغاية المخصوصة وفي الفنون، تصدر الغاية عن عمق الأداء الفني المدهش، من جهة تأثيره في متلقيه، ((ففي الشعر نجد الألفاظ ذاتها، من حيث هي مجرد أصوات ترتبط في إيقاع وإنسجام وقافية ونغم. وفي التصوير والعمارة، نجد الأشكال الملونة متكررة ومتقابلة ومتوازنة، ومنتظمة في إيقاع ، تعبر عن حالات مبهمة كما هو الشأن في الموسيقى. ومن دون هذه الموسيقى في الأداء لا يكون فناً جميلاً، مهما كانت أهمية المعاني المتصلة به، ولذلك؛ فإن الفنون جميعاً تصبوإلى مكانة الموسيقى))[٥٦] من جهة إبداع المعنى الجمالي الخالص، ولهذا كلما أو غل الوعي الفني لدى الإنسان في الحضارة ومعطياتها أخذت الموسيقى بمعانيها نحو الإيحاءات الجمالية الخالصة، وكلما تراجع إلى البدائية في سلوكه ووعيه، أو الغائية الضيقة، أخذت الموسيقى بمعانيها نحو الوظيفية البدائية الخالية من الخيال الثري، والمتصفة بنزعة الحس السمعي الصارخ. في إبداع المعنى الجمالي ينزع الإنسان إلى الأشياء وفيها مانحاً إياها معاني أخرى مستشرفاً منها، صفاءها غير المقيد بالأغراض، ودلالاتها الموصلة بالفطرة، ومعانيها المتفتحة على جديد، تبدعه أو تفصح عنه، وتقليد مألوف تريد أن تنأى عنه.

ويبدوأن المعنى الجمالي، يصدر عن تناسب مكونات العمل الفني في شكلها المألوف، صدوراً أولياً، ولكن يصدر جمالياً عن هيمنة عنصر أو مكوناتهِ على غيره، مع تناسبه المدهش معه، بما يكون تاثير هيمنة ذلك العنصر هي الفاعلة في توجيه المتلقي، إلى فنية المعنى الجمالي، في هذا الإتجاه، بحسب المكون المهيمن، أو في ذاك بحسب مكونه اللافت أيضاً، ولعرض هذا التصور تطبيقياً، سأقرأ نصوصاً شعرية، كاشفاً عن معناها الجمالي، بالصدور عن هيمنة عنصر لافت، مع تناسبه الفني مع العناصر الأخرى؛ من ذلك هيمنة العنصر الإيقاعي، بكل مكوناته في قول الشاعر[٥٧] :

داري عذاباتنا بعد النوى دار..!!
كيف اختفت بعد إن عانقتها داري..؟؟

قال: اللظى. قلت: إني باللظى دار..!!
قال: الظما. قلت: حاول أن ترى ماءنا..!!
قال: الدما. قلت: لم تفهم اذن ما أنا !!
قال: احتمل جمرنا. قلتُ: احتمل ماءنا !!
قال: الردى صاحبي. قلتُ: الردى داري..!!

المعنى الموضوعي الذي يحفل به هذا، شكل حوار مضمر، بين من يجد في عنف الأشياء، سبيلاً لأمتلاك الحياة والهيمنة عليها، وبين من يجد في عنفوان المحبة في الأشياء، سبيلاً لبناء الحياة، وهيمنة المحبة على مسافاتها، وأبعادها، والأقدام التي تحاور المسافات، وصولاً لكل الأبعاد.

المعنى الفني في النصّ، يصدر عن إنسجام مكوناته هنا، وهي الإيقاع عبر بحر البسيط وقافية الراء والألف أو بنية (أرى + أنا) وأشكال التكرار في الأشطر السبعة التي تؤلف النصّ (الموال) هنا. وبنية الحوار بين الشخصيتين اللتين تتبادلان المعنى في النصّ، شخصية المتحدث (أنا الشاعر) وشخصية المخاطب (الآخر). فضلاً عن البنيات المجازية، من استعارة ومجاز مرسل ورمز.

أما المعنى الجمالي، فصادر عن هيمنة البنيات الإيقاعية على النصّ كله وغلبة تناسبها مع البنيات الأخرى، على كل بنية النصّ، بما صارت فيه النزعة الإيقاعية هي منتجة الحضور الجمالي للنص في ذائقة المتلقي؛ فالبحر البسيط بدا واضحاً في إيقاعاته، مع وضوح الجمل الإستفهامية والتعجبية والوصفية. إذ جاء الوزن ((مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل)) وفي الأشطر (٤-٦) (فاعلن). في بنية التقفية، وهو ما جعل الحس المسموح للبنيات الوزنية لبحر البسيط واضحاً، يستشعر المتلقي وقعه في الأذن، ومع الرتابة التي إختفت بسبب الحوار والتجنيس والنزعة الرمزية الصادر عن الحوار والتجنيس معاً. ثم أن التكرار في الأصوات كصوت اللف والكلمات مثل (داري+ ما أنا + قال) والأساليب كالإستفهام والنفي؛ بنوعيها الظاهر والضمني. والتشبيه، كلها أضفت على الحس الإيقاعي أثراً فنياً يحفل بمعطيات جمالية.

وهذا النمط من الأداء الشعري الذي يصدر المعنى الجمالي فيه عن هيمنة المكون الإيقاعي، نمط شائع في الشعرية العربية القديمة، شيوعاً جعل المعنى الفني للشعر يصدر عنه، حتى شاع تعريف الشعر على أنه: الكلام الموزون المقفى الدال على معنى[٥٨] وكأن هو ية الشعر الفنية مكتسبة من الوزن والقافية، حين يهيمنان على تركيب دلّ على معنى وكأنّ الشعرية الشفاهية قد اسهمت في بلورت هذا الإتجاه ووضوحه في الشعر العربي ذي الخصوصية الغنائية العالية. ولكن هذا الوضوح الإيقاعي في الشعرية العربية الحديثة، تخطى التقليد الفني المباشر الذي ألفه الشعر القديم، وأضاف على قوة الأداء الإيقاعي فيضاً فنياً زاخراً بالجمال، فصار الفني جميلاً، والنزعة الجمالية ظاهرة في هذا العنصر قبل غيره وفي تكامله مع غيره، لأن الشاعر الحديث غالباً ما صار واعياً إلى كيفية رفع العناصر الجمالية في المكون الواحد، كالمكون الإيقاعي هنا، كما في نص سعدي يوسف[٥٩]:

كل الأغاني إنتهت
إلاّ أغاني الناس
الصوت لويْشترى
ما تشتريه الناس
عمداً نسيت الذي بيني وبين الناس
الناس منهم أنا والصوت منهم عاد

وفي مجموعة محمود درويش الشعرية (حصار لمدائح البحر) أكثر من نص شعري، يصدر المعنى الجمالي فيه عن هيمنة المكونات الإيقاعية، من ذلك القصيدة الأولى في المجموعة وعنوانها دال في هذا الإتجاه وهو ((موسيقى عربية)) وكذلك مقاطع عديدة في المجموعة نفسها(٦٠).

وقد يصدر المعنى الجمالي عن المكون التركيبي، من ذلك صدوره عن جملة الإستفهام في قصيدة ((الخائب))(٦١):

أو كلما جالستُ فجْراً سُدَّ بابُ؟؟
ورمى عليَّ الظل أرديةً ورمى الضباب؟؟
أو كلما أشرعتُ قلباً عامراً؟
غلَتْ يدُ الأيام وإنحسر الشبابُ؟
أو كلما ابصرتُ ماءاً في المدى زحف السرابُ؟
أو كلما أنْبَتَّ نبتاً طيباً نهضتْ على كفيَّ حنظلة الأسى ونما العذاب؟؟
أو كلما... أو كلما... ياأيها الرجل التراب؟؟

إذ صدرت الوحدة الشعرية للنص، في معناها الجمالي عن بنية الجملة الإستفهامية ((أو كلما)) من أول النصّ إلى ختامه، وإذا كان ((التحسر)) على الغياب عن مستوى الإنجاز أو الطموح الذي يذهب إليه المعنى الموضوعي المباشر هنا، فإن ذلك التحسّر، صار صوراً فنية ذات تأثير خاص، وأداء جمالي يستشعره المتلقي، في إتجاهين رئيسين: الأول هو البنية الإستفهامية التي إنفعلت بها الذات الشاعرة فجّرت في خلالها هموم التحسّر وأوجاعها، إلى وعي المتلقي، من دون أن يدخل أسلوب بنائي ثانٍ سوى الإستفهام، بما يوحي للمتلقي، أن الشاعر موصول بهموم منتمٍ إليها، صادق؛ موضوعياً وفنياً في تعبيره عنها. والثاني هو لغة الإستعارة التي هيمنت على كلام القصيدة، فكانت الشكل المجازي اللافت للنظر في أداء المعنى الشعري هنا، ومن الإستعارة المكنية على نحو خاص، إذ جاءت الإستعارة المكنية في: (جالستُ فجراً... + رمى عليك الظل أردية... + أشرعت قلباً عامراً...+ غلت يد الأيام وإنحسر الشباب... + أبصرت ماءاً في المدى... زحف السراب... نهضت على كفيك حنظلة الأسى ونما العذاب..).

وفي هذه الإستعارات المكنية، ينفعل الشاعر بالتصوير الحسي بشيء حسي آخر، كما في الجمل: (جالستْ فجراً + رمى عليك الظل أردية + أشرعت قلباً عامراً+ إنحسر الشباب+ نهضت على كفيك حنظلة الأسى...) وقلّ عنده تصوير المعنى في صورة شيء حسي: (غلت يد الأيام + حنظلة الأسى + نما العذاب...) وربما يوحي ذلك للمتلقي بالتعبير عن مدى المعاناة المباشرة التي يجد الشاعر فيها نفسه..!!

وإذا كان المكون التصويري في النصّ السابق، قد أفاض بالأداء الجمالي على بنية الإستفهام بوصفها مكوناً تركيبياً، فإن ذلك التصوير قد يكون منفرداً بالأداء الجمالي، حتّى في مستوى من النصوص الشعرية ينحوشاعره فيه نحوالمباشرة في أساليبه التصويرية، كقول محمود درويش في نص يرثي به شهيداً فلسطينياً[٦٢]:

من الصعب أن أتأمل وجه حبيبي
ولا أغمر الأفق المستدير... عسلْ
من الصعب أن أتحسسَ كفَّ حبيبي
ولا أحفن السلم منها... كرفَّ حجلْ
من الصعب أن يتدفق صوت حبيبي
ولايتحول قلبي إلى فرس من أملْ
حبيبي... من الصعب أن أتأمل موت حبيبي
ولا أرمي الأرض... في سلة المهملات..!!!

يتشكل النصّ من عناصر أداء شعري، تشكلاً متصفاً بالبساطة، فالإيقاع هنا من البحر المتقارب وتقفية صوت (اللام) وسواهما إيقاع غير مباشر في تدفقه وانسيابيته، والبنية التركيبية؛ من الجار والمجرور (من الصعب...) وأن المصدرية والفعل المضارع (أنْ + أتحسس أو يتدفق أو أتأمل...) وجملة الفعل المضارع (ولا أغمر... ولا أحفن... ولا يتحول... ولا أرمي..) كلها جعلت أداء المعنى دالاً جمالياً أكثر منه دالاً تعبيراً مباشراً، وهنا جاءت فاعلية المكون التصويري ذات ثراء خاص، وابتعدت أساليبها عن التعقيد الفني، واتصلت بالبساطة الفنية، فجاءت الكناية عن الفرح جمالية في (أغمر الأفق المستدير... عسل) كما جاءت الكناية عن الأمن أو الأمان بأسلوب التشبيه التمثيلي أو التصويري في (أحفن السلم منها كرف حجل) كما جاءت الكناية عن معنى ثراء الحيوية والعنفوان، بأسلوب التشبيه غير المباشر (يتحول قلبي إلى فرس من أمل) كما جاءت الكناية عن معنى الزهد الموحي ببالغ التضحية (أرمي الأرض في سلة المهملات)...!!! فكأن التصوير الجمالي قد صدر عن توظيف الأساليب الإيقاعية والتركيبية والبنائية في أداء معنى جمالي، يصل مداه إلى التأثير في المتلقي، ببساطة مكوناته أولاً.

يصدر المعنى الجمالي في الأعمال الفنية، عن هيمنة عنصر بعينه من عناصر بنية العمل الفني، بما تكون فيه العناصر الأخرى جارية في نهره، وموظفةً في الإيحاء بمعناه، وهذا دال على إنسجام كل مكونات العمل، إنسجاماً موصولاً بهيمنة عنصر ما، وقد يختلف النقاد والدارسون في تشخيص العنصر المهيمن، أو المكون المهيمن، غير أنه اختلاف لا يخرج بالقراءة عما نحن بصدده.

كل عمل فني يتشكل من مكونات بعينها، فللمسرح مكوناته، وللرسم مكوناته، وللنحت مكوناته، وللشعر مكوناته، وللقصة مكوناتها، وهكذا، للرواية والحكاية والسيرة، والموسيقى، والرقص، والعمارة، والغناء، والبانتومايم، والتمثيل، والفلم السينمائي، والملصقات الإعلانية، والإعلان التجاري، والأعمال الدرامية كالمسلسلات التلفزيونية والتمثيليات، وغيرهما، والتصميم، وكل الأعمال الفنية الأخرى الشائعة في حياة الأمم والشعوب.

وانطلاقاً من انغماس ذات الفنان أو الأديب أو الإنسان المبدع، في عنصر معين أكثر من سواه، وانفعالها به أكثر من غيره، بما يؤدي إلى هيمنة ذلك الإنفعال على لغة التعبير، ووضوحه في العناصر الأخرى حتى لكأنها موجهة بإيحاء منه، فإن ذلك كله – يشير في حال الصدق الوجداني والفني – إلى وضوح المعنى الجمالي في خلاله أكثر من سواه، وقد يؤدي مثل ذلك إلى النظر إلى فن معين بهذا المنظار، كما في الشعر العربي التقليدي، إذ صدر معناه الجمالي عن غلبة المكون الإيقاعي ووضوحه فيه، حتى بدت عناصره الأخرى موظفة في التعبير عن معانيه، فصار غنائياً، لإنفعال الوجدان والعاطفة بالمكون الإيقاعي وكل روافده، أكثر من سواه، وربما بالغ بعض الدارسين في توظيف مكونات الشعر لصالح الإيقاع فقالوا: بأنه يجوز للشاعر مالايجوز للناثر، وكذا؛ قالوا: بالضرورة الشعرية.

وهنا لابد من الإشارة إلى حقيقة مفادها، إن هيمنة عنصر معين صادرة عن اللاوعي الفني بقدر صدورها عن الإدراك الفني الموصول بالتجربة وليس عن القصد العقلي أو التجريبي المباشر، إذ صار القصد المصنوع إلى هيمنة المكون الإيقاعي وعناصره، مؤديا إلى نتيجة هي الكم الهائل من الشعر الذي لا شعرية فيه سوى صنعة الوزن والقافية...

هوامش الفصل الثاني:

(١) البيان والتبيين، الجاحظ، ١/ ٧٦.
(٢) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ٢٧.
(٣) مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، ص ٣٢٧.
(٤) لسان العرب، ابن منظور، مادة (عني).
(٥) مختار الصحاح، الرازي، ص ٤٠٤.
(٦) المعجم الوسيط، مجموعة مؤلفين، ص ٦٣٣.
(٧) المصطلح النقدي في نقد الشعر، ادريس الناقوري، ص ٢٥٣.
(٨) وصف اللغة العربية دلاليا، محمد يونس، ص ١٢١.
(٩) ظاهرة الإعراب في النحوالعربي، أحمد سليمان، ص ٧٧.
(١٠) علم الدلالة، نور الهدى لوشن، ص ٨٤.
(١١) المعجم الفلسفي، جميل صليبة، ص ٣٩٨ – ٣٩٩.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٣٩٨.
(١٣) معجم المصطلحات الأدبية، ابراهيم فتحي، ص ٣٣٧.
(١٤) معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، ص٣٠٨.
(١٥) المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، ص٥٢.
(١٦) معجم مصطلحات المنطق، جعفر الحسيني، ص ٢٩٣-٢٩٤.
(١٧) المصدر نفسه، ص٢٩٤.
(١٨) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، ص١٧٨.
(١٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، ص٩-١٠.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٣-٢٤.
(٢١) الصاحبي، ابن فارس، ص ١٧٩.
(٢٢) مفتاح العلوم، السكاكي، ص ٧٧.
(٢٣) معجم مصطلحات المنطق، جعفر الحسيني، ص ٢٩٣.
(٢٤) ابستمولوجيا المعنى والوجود، نقد التطورية، د. سامي أدهم، ص١٥.
(٢٥) المصدر نفسه، ص٣١.
(٢٦) معجم مصطلحات المنطق، جعفر الحسيني، ص ٢٠٨.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٠٩-٢١٠.
(٢٨) كتاب التعريفات، الشريف الجرجاني، ص ١٣٨.
(٢٩) المعنى البياني في تفسير آلاء الرحمن، د. رحمن غركان، ص٤١ – ٤٢.
(٣٠) المجموعة الكاملة، السياب، ص ٤٢٥.
(٣١) العمدة، ابن رشيق، ١/٣٠١.
(٣٢) المعنى البياني في تفسير آلاء الرحمن، د. رحمن غركان، ص٥٣.
(٣٣) ديوان المتنبي، ١/ ٩٢.
(٣٤) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص٨٦.
(٣٥) المعنى البياني في تفسير آلاء الرحمن، د. رحمن غركان، ص٥٣-٥٤.
(٣٦) ديوان الرصافي، ١/ ١١٥.
(٣٧) ديوان الخنساء، ص ٤٧.
(٣٨) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص ٧٠-٧١.
(٣٩) المعنى البياني في تفسير آلاء الرحمن، د. رحمن غركان، ص ٥٩.
(٤٠) معجم مصطلحات المنطق، جعفر الحسيني، ص١٥٣.

(٤١) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، ص٦٢٠.

(٤٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر،د. محمد فتوح أحمد ص١١٤ـ ١١٥.

(٤٣) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، ص ١٧١.

(٤٤) زمن الشعر، أدونيس، ص١٦٠.

(٤٥) المعجم الفلسفي،١/٧٩.

(٤٦) ينظر في هذا الإتجاه على سبيل المثال: الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، والأسطورة في الشعر العربي الحديث، أنيس دأو د، والأسطورة في المسرح المصري المعاصر، أحمد شمس الدين، والأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، أحمد اسماعيل النعيمي.

(٤٧) الأسطورة والتراث، سيد القمني، ص٣٣-٣٤.

(٤٨) ينظر، اللسان، مادة (خرف) والعين مادة (خرف) وشفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل، شهاب الدين الخفاجي، ص١١٦.

(٤٩) الفهرست، ابن النديم، ص ٤٢٢-٤٢٨.

(٥٠) شياطين الشعراء، عبد الرزاق حميدة، ص٤٩-٥٠. والحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس، ص٧-٨.

(٥١) المعجم الفلسفي، جميل صليبا، ص ٥٢٧.

(٥٢) الحكاية الشعبية، عبد الحميد يونس، ص ١٦٠-١٦١.

(٥٣) الأعمال الشعرية الكاملة لكزار حنتوش، ص ١٧٣ ـ ١٧٤.

(٥٤) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، ١/ ٤٠٨ ـ ٤١٠.

(٥٥) الأسس الجمالية في النقد العربي، عز الدين اسماعيل، ص١١٦.

(٥٦) الركض وراء شيء واقف، علي الإمارة، ص ٥٣.

(٥٧) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص٣٧.

(٥٨) المجموعة الكاملة، سعدي يوسف، ص١٩٧.

(٥٩) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص٧ـ ٩+ ص٦٩ـ ٧٢+ ١٠٠.

(٦٠) قصائد الرماد، هادي ياسين علي، ص٣٣. مجلة الأقلام العراقية، العدد (١٢) سنة١٩٨٤.

(٦١) حصار لمدائح البحر، محمود درويش، ص٦٧.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ٦٧ ـ ٦٨.



الفصل الثالث

البيان العربي في مؤلفاته

التأسيس... التجربة... التكريس... التطور

* **تقديم**: في طروحات علم البيان.

أولاً: التأسيس/ نزعة البلاغة الإنطباعية

١ ـ طروحات فردية/ بشر بن المعتمر/ إبراهيم بن سيار النظام/ عمروبن عبيد/أبو العباس الناشيء.

٢- طروحات انطباعية غير ممنهجة/ طروحات الجاحظ البلاغية/ طروحات أبي عبيدة البلاغية.

ثانيا: **التجربة/** نزعة التحليل البلاغي/ النكت في إعجاز القرآن/ الكشاف/ الموازنة بين الطائيين/ الوساطة بين المتنبي وخصومه/ المجازات النبوية/ تلخيص البيان في مجازات القرآن/ أسرار البلاغة/ دلائل الإعجاز.

ثالثاً: التكريس/ نزعة التقنين المنطقي: مفتاح العلوم/ المثل السائر/ تلخيص المفتاح.

رابعاً: التطور/ نزعة التحديث:

دفاع عن البلاغة/ الأسلوب/ فن القول/ البلاغة العربية؛ قراءة أخرى/ البلاغة والأسلوبية/ مبادىء علم الأسلوب العربي/ علم الأسلوب؛ مبادؤه واجراءاته.

***هوامش الفصل الثالث.**



تقديم: في طروحات علم البيان:

رفدت نشأة البيان العربي، عناصر متعددة، وروافد كثيرة؛ منها الديني والنقدي والتعليمي والفلسفي والكلامي، وغيرها. غير أن الناظر فيها أو إليها اليوم، يلحظ أربع مراحل؛ الأولى مرحلة النشأة والتأسيس التي إمتازت بسمات أبرزها: اضطراب مدلول أكثر المصطلحات البيانية، والتبويب غير المنهجي لعناصر البيان كما عند الجاحظ في البيان والتبيين وفي الحيوان. وصدور القضايا البلاغية عن علوم متعددة في ذلك العصر، وعدم تحديد الأساليب البلاغية ولا البيانية على نحودقيق، إذ لم تكن علوم البلاغة قد استقرت على التقسيم الثلاثي الذي صارت عليه بعد (مفتاح العلوم) للسكاكي.

والثانية مرحلة التجريب التي ظهرت فيها طروحات رائدة تؤسس لأساليب بيانية أو مناهج بيانية أو طروحات جديدة، منها ماهو نقدي عام، مثل: كتاب البديع لعبد الله بن المعتز، ومنها ما هو ديني متصل بإعجاز القرآن مثل: النكت في إعجاز القرآن للرماني، ومنها ماهو تطبيقي مثل: الموازنة بين الطائيين للآمدي. والوساطة بين المتنبي وخصومه لعلي بن عبد العزيز الجرجاني. والمجازات النبوية للشريف الرضي. غير أن أهم مافي هذه المرحلة تلك الطروحات الريادية التأسيسية المتمثلة بنظرية البيان عند عبد القاهر الجرجاني في (أسرار البلاغة) ونظرية المعاني عنده أيضاً في (دلائل الإعجاز) واجتهادات الجرجاني المؤثرة في نظرية النظم. ولعل أهم سمات مرحلة التجريب: تعدد الإجتهادات البلاغية، وتنوع المناهج في التنظير والتطبيق والإنفتاح على النصّ الإبداعي والتأسيس عليه في وضع الآليات البيانية ولوتواصلت روح التجريب والنزوع نحوالإجتهاد وإثراء المنهجية البلاغية في القراءة والتحليل لوصل الفكر البلاغي العربي إلى ابعاد أكثر ثراءاً وأعمق تصوراً وأبعد رؤية مما هو عليه، ولكانت صورة الجمود التي صار عليها لاحقاً صورة شبه مستبعدة.

والمرحلة الثالثة هي التكريس التي حددت عناصر التاسيس واجتهادات التجريب، وعملت على تبويبها ومنهجيتها على نحوتعليمي دقيق، وكان السكاكي في القسم الثالث من كتابه الشهير ((مفتاح العلوم)) قد أسس لمرحلة التكريس في علم البلاغة الذي صار ثلاثة علوم هي البيان والمعاني والبديع، وسار الذين جاءوا بعده على نهجه، حتى كثرت تلخيصاته وتعددت شروحه، لوضوح نزعة التقعيد فيه وضوحا تعليميا، أكثر منه وصفا تحليليا، وقد أشاع إثر ذلك النزوع نحوالجمود في الدرس البلاغي.

والمرحلة الرابعة هي مرحلة التطورالتي شهدتها البلاغة العربية في القرن العشرين، وأخذت الدعوات إلى التطويروالتجديد تتضح وتتكامل؛ تصورا ورؤية منهجية ونضجا تطبيقيا في القرن الراهن، ولاسيما بعد الدراسات الكثيرة التي وازنت بين البلاغة والأسلوبية، وتعدد مناهج الأسلوبية نفسها، على حين بقيت النظرة إلى البلاغة رهن التصور الذي استقرّ عند مفتاح العلوم للسكاكي وقد اجتهد أساتذة ودارسون في تقديم قراءات جديدة في البلاغة العربية مثل دراسة الدكتور محمد عبد المطلب (البلاغة العربية؛ قراءة أخرى) ودراسته الثانية (البلاغة والأسلوبية)

ودراسة الدكتور رحمن غركان (أسلوبية البيان العربي/ من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النصّ الإبداعي). وغيرها. وفي النصف الأول من القرن العشرين ظهرت طروحات تجديدية في البلاغة العربية أبرزها: دراسة الدكتور أمجد حسن الزيات (دفاع عن البلاغة) ودراسة الدكتور أحمد درويش (الأسلوبية بين التراث والمعاصرة). وقبلهما دراستان رائدتان: الأولى (فن القول) للأستاذ أمين الخولي. والثانية (الأسلوب/ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية) للأستاذ أحمد الشايب.

وفي تعدد الدراسات التي تتخذ من تطوير علم البلاغة هدفاً أو من آلياته منهجاً نقدياً، ما يشير إلى حيوية هذا العلم، ونظرة العلماء والدارسين إليه بوصفه، علماً من جهة الرؤية المعيارية، ومنهجاً من جهة القدرة على الوصف والتحليل، وآلياته من جهة التوظيف النقدي التحليلي؛ وكل ذلك يتيح للبلاغة أن تتجدد في مواكبة التنوع المعرفي والثراء الفني، ولآلياتها وأساليبها أن تنحو نحواً وصفياً تحليلياً وليس معيارياً.

أولاً: التأسيس/ نزعة البلاغة الإنطباعية:

التأسيس لفن البيان غير التأسيس لعلم البيان، والطروحات الأولى في فن البلاغة غيرها في علم البلاغة، الفن يصدر عن النصوص الإبداعية الأولى، شعراً كانت أم نثراً، وعنهما يصدر فن البيان، وطروحات فن البلاغة، عن القصيدة الكبيرة والخطبة اللافتة، والوصية المؤثرة والحكمة البليغة والمثل المأثور، والحكاية الفاعلة وغيرها يصدر فن البيان أو فن البلاغة عامة؛ الذات الإنسانية الفاعلة؛ في رؤاها وعواطفها وتجلياتهما هي التي تبدع الفن، وانطلاقاً من تألقها تتأسس لبناته الأولى، ويتصل بناؤها بالعطاء الفني الخالص.

أما التأسيس لعلم البلاغة ومنه علم البيان، فيصدر عن التجربة المعرفية الواعية في قراءة النصّ الإبداعي الاستثنائي، قراءة تؤسس لعناصر الإبداع، وأسس الأداء الفني، والمقومات التي تضفي على العمل الأدبي خصوصيته الفنية أو هو يته الإبداعية، وبقدر تعدد التجارب في القراءة والتحليل البلاغيين، تتضح ملامح علم البلاغة، وأساليبه في الكشف عن فنية النصّ، وبقدر تنوع القراءات النقدية البلاغية وثرائها التحليلي في التعامل مع الأجناس الأدبية، تتكون عناصر علم البيان، وتتضح رؤاها التنظيرية، ورؤيتها التطبيقية. ولما كانت النزعة التعليمية قد هيمنت على قراءات القدماء، وتصوارتهم في الكشف عن معاني الأعمال الأدبية، وفي تحليل تجارب أصحابها فقد بدت المقومات التي صدرت عنهم معيارية أكثر منها وصفية، وتعنى بالقاعدة أكثر من عنايتها بالتحليل؛ وهو ماسحب ملامح النزعة التعليمية؛ بشكل أو بآخر، على القراءات النقدية ذات الآليات البلاغية. وكذلك على القراءات التي عنيت بالكشف عن مظاهر الإعجاز في النصّ القرآني المبارك؛ حتى في النزعة الإنطباعية التي وسمت مرحلة التأسيس وقبلها النشأة، وقد بدت عند الجاحظ أو ضح منها عند غيره، ويمكن عرض مرحلة نشأة علم البلاغة ومنه البيان أو التاسيس لهما. في خلال إتجاهين: الأول هو الآراء والطروحات الفردية التي قال بها بلاغيون أوائل ولم يخصّوها بمؤلف معين. والثاني تلك الطروحات المتفرقة في المؤلفات من دون

منهجية دقيقة وأنموذجها الجاحظ. أو تلك الطروحات الخاصة بالبلاغة مثل (مجاز القرآن) لأبي عبيدة؛ وهو ما سنعرضه.

طروحات فردية في البلاغة:

أ- آراء بشر بن المعتمر (ت٢١٠هـ):

هو أبوسهل بشر بن المعتمر الكوفي من كبار المعتزلة، ومعدود في رؤسائهم، ومن شعراء عصر الفصحاء، وخطبائه البليغين، إتصف شعره بالنزعة التقليدية، ومعانيه بالنهج التعليمي. وكأن روايته للشعر غلبت عليه فلم ينفرد بأسلوب إنما غلب عليه تقليد الآخرين السابقين، وتعد صحيفته التي ذكرها الجاحظ أهم ماو صلنا من آرائه النقدية والبلاغية، وقد تضمنت خمسة محاور رئيسة هي:

١- **وقت الإبداع وساعة الأداء الفني**؛ إذ يرى ابن المعتمر أن للإبداع ساعة، وللفن وقتاً، ولذلك فهو يخاطب الأديب، بأن يأخذ ساعة نشاطه وفراغ باله، لأن القول الصادر عنها؛ ((أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، من ذلك القول الذي يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهرة))(١) فالأول مطبوع سهل والثاني مصنوع غير محتفل بفنية فطرية عالية.

٢- **بناء الجملة على قدر من الإنسيابية**، والأخذ بالقواعد القياسية الواضحة، بعيداً عن التكلف، قريباً من الوضوح في اللفظ والبنية اللغوية والتركيبية، بما يؤدي إلى وضوح المعنى في وعي المتلقي، لأن التعقيد عنده ((يستهلك المعاني ويشين الألفاظ)).

٣- **الدعوة إلى مطابقة الكلام لمقتضى الحال**، ولعل ابن المعتمر هنا من الأوائل الذين قالوا بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، وإن لم يصرح باللفظ ذاته، إنما قال: ((من أراد معنى كريماً، فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف)) إذ هو معني هنا، بأن يناسب المقال مقامه، وأن يستجيب الكلام لمقتضى حاله.

٤- **العناية بالعناصر الإيقاعية في الشعر**، ولما كانت القصيدة العربية التقليدية قائمة على وحدة البيت، والبيت قائم على نظام القافية كونها تأتي خاتمة لبنيته، مؤدية معناه، فقد عني بالقافية، وأشترط فيها؛ أن تكون غير ناضرة ولا قلقة، وأن يستدعيها المعنى، وأن تحل في مكانها وفي نصابها وأن لا تكون؛ مغتصبة مكانها، نازلة في غير أو طانها؛ فكأنه معني بالتأكيد على أن تكون القافية نتيجة يصل بها المعنى الشعري، إلى تحققه؛ معنىً وإيقاعاً، واتضاحه صوتاً وأداءاً، وهي سمة عامة في الشعر المطبوع عند القدماء.

٥- **تنوع القدرات الفنية والمواهب الإبداعية**، فالأديب البليغ الذي يصدر عن فن البلاغة، وفي أدائه يتضح فن البيان، هو بحسب ابن المعتمر، ذاك الذي يكون خطابه الإبداعي: ((رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، وينبغي أن تتسم معانيه بالوضوح والإنكشاف والقرب، فتكون بعيدة عن الغرابة والتعقيد، وأن يكون كلامه مناسباً لحال المستمعين، ونوعيتهم ودرجة ثقافتهم، فيكون قريباً معروفاً: أما عند الخاصة إن كان يقصد خطاب الخاصة، وأما عند العامة إن كان متوجهاً بالخطاب إليهم، ولا يعني ذلك أن

المعاني والألفاظ، التي يخاطب بها العامة وضيعة مبتذلة، وأن المعاني والألفاظ الذي يخاطب بها الخاصة شريفة رفيعة... إنما مدار الشرف على الصواب، واحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال)). فهو هنا يصرح بـ(مطابقة الكلام لمقتضى الحال).

وكان فن الخطابة هو الباعث في وعيه النقدي وفي الأداء البلاغي لذلك يضع عناصره البلاغية انطلاقا من تصور لفنون المشافهة في الأدب ولذلك يقول في السياق نفسه: ((ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازي بينها وبين اقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات)) وهذا وصف تعليمي وليس تحليلاً فنياً، ولكنه استجابة لخصوصية عصره ومرحلته. وإذا كان فيما سبق كلامه يخاطب الأديب البارع أو يصفه، فإنه يتجه إلى مخاطبة الأديب غير المطبوع ناصحاً إياه بالتأني والتروي، وأن لا يقبل الكلام من نفسه حين يأتيه أول خاطر إذ لابد له من التدقيق وإعادة النظر. ثم يأتي ابن المعتمر إلى الإنسان الذي يحب الأدب ولكنه لا يستطيع الإنجاز في جنس أدبي معين فينصحه بعدم التكلف، والبعد عن الإفتعال والتصنع، وكأنه يكني عن معنى مفاده: أن الأديب المطبوع هو الأهل لأن يؤخذ عنه، ويقاس على كلامه.

إن طروحات ابن المعتمر في صحيفته، انطباعات نقدية، وآراء في فن البلاغة، وصفات في فن البيان، وفي نزعتها التعليمية الكثير من التوجيهات التي صارت عند النقاد والبلاغيين بعده، عناصر بلاغية مستقرة، وكأن النظرة التعليمية، والنزعة المعيارية الصادرة عن الوصف، تلك التي طبعت الآراء الأولى قد استمرتْ في العصور اللاحقة، بشكل أو بآخر، ولكنها تنوعت وتعددت في صورها ومعطياتها كما سنلاحظ في هذا الفصل.

ب - أراء إبراهيم بن سيار النظام (ت٢٢٠هـ):

هو أبو إسحاق إبراهيم بن سيار بن هانيء النظام البصري، كان شاعراً وأديباً بليغاً، وقد ذكر له ابن النديم في الفهرست مؤلفات في الفلسفة والإعتزال[٢] وكان في شعره وطروحاته كثيراً ما يظهر آراءه في الإعتزال إذ هو من أعلام المعتزلة الكبار، وكان موصوفاً بالفصاحة البالغة والذكاء الحاد وقد قال عنه ابن المرتضى: ((إنه كان لا يكتب ولا يقرأ، وقد حفظ القرآن والتوراة والإنجيل والزبور وتفاسيرها، مع كثرة حفظه الأشعار والأخبار واختلاف الناس إليه في الفتيا))[٣].

وللنظام آراء وطروحات في الإعجاز القرآني، وقد نسب إليه القول بأن القرآن معجز من جهة ((الصرفة)) إذ يذهب إلى أن الخالق سبحانه صرف البشر عن أن يأتوا بمثله، أو كان الله سبحانه صرف العرب عن معارضته، وسلب عقولهم عن الإتيان بمثله، فكإنما صرفت الدواعي عن المعارضة، وصرف العرب عن الإتيان بمثله تعجيزاً[٤]. وهذا الرأي مردود، من كثير من علماء المسلمين لضعف حجيته في هذا الإتجاه.

وللنظام جهو د في التفسير، واعتراضات على المفسرين في عصره، ليست قليلة،

وقد أورد الجاحظ قسماً منها في ((الحيوان))[٥] وله اعتراضات على أهل الحديث، حتى بدا مبالغاً في اعتراضاته التي ردَّ بها بعض الأحاديث وعمل جهده في بيان كون بعضها مصطنعاً، ويذكر أهل الحديث في مصنفاته بعض مؤاخذاته عليهم[٦].

وله في علم البلاغة طروحات كان فيها رائداً، فيما صار يعرف بعده بـ (علم المعاني) فقد عرض لموضوعات: الصدق والكذب ومقاييسهما، والخبر والإنشاء، وعناصرهما ومقاييسهما، إذ يقول في موضوع الخبر وصدقه أو كذبه: ((إن صدق الخبر مطابقته لإعتقاد المخبر، خطأ كان ذلك الإعتراض أم صواباً، فقول القاءل: السماء تحتنا – معتقداً ذلك – صدق. وقوله: السماء فوقنا – غير معتقد ذلك – كذب))[٧] وهو يعرض لرأيه بكثير من أعمال العقل، والاستدلال بحجج، قد يجد الآخرون فيها دليلاً له لا عليه، كما أنكر الجاحظ عليه إنحصار الخبر في الصدق والكذب، وقسمه إلى ثلاثة أقسام: صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب.

ويبدو أن طروحات النظّام والمعتزلة عامة، كانت كلامية فلسفية، أكثر منها بلاغية فنية، لصدورها عن التنظيم العقلي الجاد، والنزعة المنطقية غير المفتحة خيالياً، وهو ما طبع البلاغة لاحقاً، وأسبغ عليها النزوع التقعيدي المعياري، الباحث عن دقة التنظيم العقلي وإقناع.

ج - عمروبن عبيد (ت١٤٤هـ):

هو عمروبن عبيد التميمي البصري، كان واعضاً دينياً، معروفاً بالزهد والورع، حتى أنه كان إذا خاطب المنصور العباسي بالنصح والوعظ أبكاه، فرط صدقه مع نفسه، وتأثيره في الآخر، وهذا ما يفسّر رأيه في البلاغة، إذ يقول هي: ما بلغ بك الجنة، وعدل بك عن النار، وما بصّرك مواقع رشدك، وعواقب غيّك))[٨] ولهذا ارتبطت البلاغة عنده بصدق التعبير عن المعتقد الديني، وبالعناية بالوعظ صدقاً، وبالإرشاد إلى الصواب حقيقة، فهو يرى أن البلاغة معنية بتقديم الحجة البالغة للمريدين، والألفاظ المستحسنة، المقبولة سمعاً، المؤثرة معنىً، المؤدية إلى سرعة استجابة المتلقي.

يرى عمروبن عبيد أن البلاغة في الإيجاز أكثر منها في الإطالة معللاً ذلك، بأن زيادة الكلام قد تعبر عن زيادة منطق الرجل على عقله، وبالتالي الافاضة في الجدال من غير جدوى، والمبالغة في التطوير الفلسفي من غير محصول مباشر. لأن الإيجاز يبعد باللسان عن دائرة المزالق وينأى به عن زلات العجالة، والانقياد إلى فتنة القول عن المبالغة. وقد وصفه واحد من معاصريه بأنه: (لا يكاد يتكلم، فإذا تكلم لم يكد يطيل)[٩].

فكأن البلاغة عنده ذات هدف واحد هي بلاغة الواعظ الديني الصادق وقد روي عنه قوله: ((لا خير في المتكلم، إذا كان كلامه لمن شهده دون نفسه، وإذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف، ولا خير في شيء يأتيك به التكلف))[١٠]. فالكلام البليغ عنده – بحسب قوله: ما كانت لحمته التقوى، وكان الاخلاص نسجه.

ويبدوأن التيار الديني بكل روافده ومنها الوعاظ والزهاد والعباد والمنقطعون لله سبحانه، كان معنياً بعلم البلاغة من جهة الأسس التي تجعل القول واضحاً والمعنى صادقاً، والمتلقي مصغياً متأثراً ومعنياً بالبلاغة من جهة الفن، تركيزاً على عناصر

الفصاحة ومقومات الاقناع، ومواطن الصدق، وفيها يصدرون عن الحقيقة موضوعياً للاقناع وليس جمالياً للتأثير، فالتأثير عندهم يأتي عن الصدق الصادر عن القلب والروح ذاك الذي يضيء افاضات اللسان، بأيجاز من دون اطالة، وبفطرة من دون تكلف.

د ـ أبوالعباس الناشيء (ت٢٩٣هـ):

هو أبوالعباس عبد الله بن محمد الناشيء من أهل الأنبار، استقربه المطاف في بغداد؛ عرف شاعراً مجيداً في عصره، ومنطقياً، إذ عارض في بعض مؤلفاته افكاراً عديدة معروفة عند أهل المنطق، عرض ابن المعتز له ولبعض شعره في (طبقات الشعراء) وقد بدا ثراؤه العلمي في المنطق ونقد الشعر، مؤثراً في عطائه الشعري، وقد ذكر له القاضي عبد الجبار المعتزلي أن له قصيدة طويلة جداً في أربعة الآف بيت على روي واحد وقافية واحدة؛ ولكنها لم تصل إلينا اليوم، كما لم يصل إلينا كتابة ((تفضيل الشعر)) الذي أخذ عنه؛ أبو حيان التوحيدي في ((البصائر والذخائر)) وابن رشيق في العمدة، والحضري القيرواني في ((زهر الأداب)) على الرغم أن ما نقلوا عنه كان شيئاً يسيراً. إذ قال أبوحيان: ((ما أصبت أحداً تكلم في نقد الشعر وترصيفه، أحسن مما تكلم به الناشيء المتكلم، وأن كلامه ليزيد على كلام؛ قدامة بن جعفر وغيره، وله مذهب حلو وشعر بديع، واحتفال عجيب))[11] ومن شعره الذي ذكره ابن رشيق في العمدة قصيدة جاء فيها:

لعن الله صنعة الشعر ماذا ... من صنوف الجهال فيها لقينا
يؤثرون الغريب منه على ما ... كان سهلاً للسامعين مبينا
ويرون المحال شيئاً صحيحاً ... وخسيس المقال شيئاً ثمينا
إنما الشعر ما تناسب في النظم ... وإن كان في الصفات فنونا
إنما فاته بعضه يشاكل بعضه ... قد أقامت له الصدور المتونا
كل معنى أتاك منه على ما ... تتمنى لو لم يكن أن يكونا
فتناهى عن البيان إلى أن ... كاد حسنا يبين للناظرينا
فكأن الألفاظ فيه وجوه ... والمعاني ركبت فيه عيونا
فإذا ما مدحتُ بالشعر حراً ... رمت فيه مذاهب المسهبينا
فجعلت النسيب سهلاً قريباً ... وجعلت المديح صدقاً مُبينا
وتنكَّبْتَ ما تهجن في السمع ... وإن كان لفظه موزونا
وإذا ما قرضته بهجاءٍ ... عفت فيه مذاهب المرفثينا
فجعلت التصريح منه دواءً ... وجعلت التعريض داءً دفيا
وإذا ما بكيت فيه على الغادين ... يوماً للبين والظاعنينا
حلت دون الأسى وذللتَ ما كان ... من الدمع في العيون مصونا
ثم إن كنت عاتباً شبْتَ في الـ ... ـوعدِ وعيداً وبالصعوبة لينا
فتركت الذي عتبْت عليه ... حَذِراً آمناً عزيزاً مهينا
وأصحَ القريض ما فات في الـ ... ـنظم وإن كان واضحاً مستبينا
وإذا قيل أطمع الناس طراً ... وإذا ريْمَ أعجز المعجزينا

وهذا النمط من الأداء المنظوم، ليس من الشعر بالمعنى الفني الجمالي المعروف، إنما هو نظم تعليمي وصفي، وهو منظومة نقدية تتوفر على عرض بعض الآراء النقدية المعروفة في عصره.

وربما كان نثره في وصف الشعر أو تعريفهِ، أدقّ تعبيراً، وأشمل في الاحاطة بالقصد، من هذه المنظومة، إذ يقول في تعريفه للشعر: ((الشعر قيد الكلام، وعقل الآداب، وسور البلاغة، ومعدن البراعة، ومجال الجنان، ومسرح البيان، وذريعة المتوسل، ووسيلة المتوصل، وزمام الغريب، وحرمة الأديب، وعصمة الهارب، وعدة الراهب، ورحلة الداني، ودوحة المتمثل، وروحه المتحمّل، وحاكم الأعراب، وشاهد الصواب...))[١٢] وهذا تعريف انطباعي، ووصف لتأثيره في النفوس، ووظيفته الفنية، في الأدب، والطبيعة التي صار عليها حتى عصره، من توظيف في شؤون الفكر وأغراض السياسة، وتطلعات المجتمع فضلاً عن غايات الذات الشاعرة، وأهواء النفس الإنسانية وانفعالاتها وتجليات عواطفها، وما إلى ذلك. ثمّ يأخذ بالنظر إلى الشعر من جهة أخرى هي أقرب إلى التوصيف النقدي إذ يقول: ((الشعر ماكان سهل المطالع، فصل المقاطع، فحل المديح، جزل الإفتخار، شجي النسيب، فكه الغزل، سائر المثل، سليم الذلل، عديم الخلل، رائع الهجاء، مطمع المسالك، فائت المدارك، قريب البيان، بعيد المعاني، نائي الأغوار، ضاحي القرار، قد أبدت صدوره متونه، وزهت في وجوهه عيونه، وانقادت كواهله لهوادية، وطابقت آثاره المتواضحة، وحكى العقد في التئام فصوله، وانتظام وصوله))[١٣].

يبدو الناشىء في طروحاته التي وصلتنا، ناقداً معنياً بالشكل ومقوماته وبالمضمون ومعطياته، وهو يعني بلغته النقدية عناية أدبية، وهو في طروحاته البيانية القليلة أقرب إلى المدرسة الأدبية في البلاغة منه إلى المدرسة الكلامية، على الرغم من كونه من المعتزلة وهو معدود في المتكلمين، ولكن نزعته إلى الإبانة العربية البليغة عن المعنى، نأتْ به عن أساليب المتكلمين وطرائق الفلاسفة، وإن وظّفها حيناً، وعارضها أحياناً أخرى، وهو أنموج من الجيل الأول الذي أسهم في نشأة البلاغة، ولم تصلنا مصنفاته، برغم غزارة عطائه...!!

طروحات انطباعية غير ممنهجة:

ظهرت في الطور الأول من نشأة علم البلاغة، طروحات فردية على غير منهج واحد يجمعها، إنما جاءت إلى الانطباع أقرب منها إلى المنهج الانطباعي المعروف اليوم؛ غير أنها أسست لمقترحات بلاغية، وآراء بيانية، وطروحات في علم البلاغة، صارت في العصور اللاحقة، أسساً لافتة بنى عليها اللاحقون بعض مصنفاتهم، وظلت فاعلة في التفكير البلاغي إلى اليوم، بشكل أو بآخر، لا تصالها بالتعبير عن الفطرة، أو لتوصيفها في توجيه أفكار خاصة في علم البلاغة، أو لخصوصيتها في فهم العمل الأدبي، أو قراءة المعنى، الفني منه والمعنى المباشر، ولما كانت تلك الطروحات فاعلة، فقد شاعت بين البلاغيين بعد أن تحددت مفاهيمها ودلالاتها الاصطلاحية، كما صارت متداولة عند النقاد بوصفها معايير نقدية في قراءة العمل الأدبي، وربما كانت طروحات الجاحظ ولاسيما في كتابيه الشهيرين؛ البيان والتبيين والحيوان، فضلاً عما وصلنا من رسائله أنموذجاً في هذا الإتجاه. وهو ما أشار إليه

السابقون معترفين بريادة الجاحظ فيها، وأخذ به بعض العاصرين بوصفها تمثل، مع الإتجاه العام عند أبي عبيدة في (مجاز القرآن) وعند الأعلام الأربعة السابق ذكرهم في الصفحات القليلة التي مرت، وعند غيرهم في عصرهم - تمثل - منهجاً انطباعياً في الطروحات البلاغية أو في علم البلاغة.

ولما كانت البلاغة بوصفها فناً تمثل في النصوص الأدبية مقصودة لغايات وأغراض، منها الفني ومنها الموضوعي والوظيفي المباشر، وكذلك البلاغة بوصفها عِلماً في الطروحات البلاغية الأولى ثم في المصنفات البلاغية إلى اليوم - تمثل - آليات ومناهج متعددة منها؛ الانطباعي والتجميعي والتحليلي الفني والتقعيدي فقد تعددت المصطلحات من حيث الدلالة والتوظيف، ولكنها استقرت وصارت معلومة في دلالاتها عند اللاحقين. وأريد هنا الإشارة إلى طروحات فردية، لها حضور لاحق في نشأة علم البلاغة، مستشهداً لها، ببعض مصنفات الجاحظ أولاً ثم بصورة موجزة لما توفر عليه (مجاز القرآن) لأبي عبيدة ثانياً.

أ - طروحات الجاحظ البلاغية:

أبوعثمان عمروبن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) من أعلام المعتزلة ورموزها كان تأثيره في عصره كبيراً، وفي المراحل التي تلت كذلك، حتى صار رأس مدرسة عرفت لاحقا ب (الجاحظية). وله في نشأة البلاغة العربية شأن كبير، ولعل المنهج الانطباعي في البحث البلاغي، إليه ينتسب بقوة إذ صدر عنه بوضوح، ويجيء كتاباه الشهيران ((البيان والتبيين)) و((الحيوان)) إضافة إلى سواهما من مؤلفاته ورسائله التي وصلتنا، أو تلك التي فقدت، ولم يصلنا منها، إلا العنوان، وبعض الآراء وللطروحات المتفرقة في مصنفات معاصريه، أما الدراسات التي قرأت أثر الجاحظ في البلاغة العربية المعاصرة، فكثيرة جداً، لعل أوسعها في هذا المنحى، دراسة الدكتور حمادي صمود الموسومة بـ ((التفكير البياني عند الجاحظ)) إذ هي دراسة موسوعية لفاعلية الجاحظ البلاغية، في عصور التدوين، عند نشأة البلاغة، من جهة البواعث والمكونات والسمات أو الخصائص والصفات المنهجية.

أما عند القدماء فإن ابن خلدون قال في مقدمته، عبارة لافتة تقول: ((سمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم، أن أصول فن الأدب أربعة دواوين هي: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والنوادر للقالي، وما سوى هذه الأربعة فتبع لها، وفروع عنها))[١٤] فإذا كان ابن خلدون قد جعله ضلعاً في (مربع أركان الأدب أو أصوله، عبر كتاب واحد، هو البيان والتبيين، فإن كل مؤلفاته ذات تأثير باذخ في البلاغيين الذين جاءوا بعده، فقد أثر الجاحظ في ابن قتيبة فالف ((عيون الأخبار)) على غرار بيان الجاحظ، وعالج فيه الموضوعات البلاغية التي درسها الجاحظ، إذ أفرد ابن قتيبة الجزء الخامس من (عيون أخباره) لهذا الإتجاه، ((لقد تأثر ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) بالجاحظ، ولكنه خطا خطوة جديدة في الدرس البلاغي، وذلك بترتيبه المسائل وتعريف الفنون، والاكثار من الاستشهاد، بالقرآن الكريم وكلام العرب))[١٥] وللجاحظ تأثير في المبرد (ت٢٨٥هـ) كونه تلميذه وصاحبه بعد ذلك، وقد عرض في (الكامل) كثيراً من أراء الجاحظفي البيان العربي. أما ابن المعتز (ت٢٩٦هـ) فقد عرض في كتابه البديع لمذهب الجاحظ في النظر

البلاغي، وسمّى الفنون التي قالها الجاحظ، ثم أضاف إليها، ما رأى أنه جديد في بابه.
أما ابن وهب فكان أشد القدماء قسوة على الجاحظ، لأنه بحسب ابن وهب؛ لم يأت على أقسام البيان ووظائفه منهجيا بشكل دقيق، وقد قسم ابن وهب كتابه ((البرهان في وجوه البيان)) أربعة أقسام، كان الأول تحت اسم ((الاعتبار)) والثاني تحت اسم ((الاعتقاد)) والثالث ((العبارة)) والرابع ((الكتاب)). وهذه الأقسام قريبة من طروحات الجاحظ، فإن النصبة عند الجاحظ هي بيان الاعتبار عند ابن وهب، ومعها كثير مما توفر عليه بيان الاعتقاد. ودلالة اللفظ عند الجاحظ هي البيان عند ابن وهب غير أن ابن وهب، في طروحاته البلاغية لم يكن انطباعياً كالجاحظ، إنما هو أقرب إلى الوصف والتحليل الباحثين عن المعيار البلاغي.

أما أبوالحسن علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٦هـ) صاحب كتاب ((النكت في إعجاز القرآن، فقد كان أكثر بلاغيي عصره حضوراً وتفرداً وقد بدا مؤثراً في الذين جاءوا بعده، ومما أخذه عن الجاحظ أنه قسم دلالات البيان إلى أربعة أقسام هي ((الكلام والحال والعلامة والإشارة)) والجاحظ قبله كان أدق منه حين قسمها على خمسة أقسام هي: اللفظ والإشارة والعقد والحال والخط.

أما أبو هلال العسكري في كتابه ((كتاب الصناعتين)) صناعة الشعر وصناعة النثر، فقد كان أكثر أبناء عصره تأثراً بالجاحظ، إذ وصف البيان والتبيين قائلاً: ((هو لعمري كثير الفوائد، جم المنافع، لما أشتمل عليه من الفصول الشريفة، والفقر اللطيفة، والخطب الرائعة، والأخبار البارعة، وما حواه من أسماء الخطباء والبلغاء، وما نبّه عليه من مقاديرهم في البلاغة والخطابة، وغير ذلك من فنونه المختارة، ونعوته المستحسنة إلا أن الإبانة عن حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة مبثوثة في تضاعيفه، ومنتشرة في أثنائه، فهي ضالة بين الأمثلة ولا توجد إلا بالتأمل الطويل، والتفصح الكثير))[١٦] وكان هذا الذي اتصف به منهج الجاحظ الانطباعي هو ما بعث أبا هلال العسكري إلى العناية بالمنهج والترتيب والتبويب وتقسم الفنون على نحودقيق، وقد بدا العسكري في هذا المنحى أنموذجاً في المنهج التجميعي في البلاغة العربية، إذ صدر في طروحاته عن آراء الأخرين واجتهاداتهم غالباً وإن بدا حريصاً على الآليات المنهجية.

أما ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٣هـ) في كتابه ((سرالفصاحه)) فقد تأثر بالجاحظ في بعض الآراء كشروط اللفظة الفصيحة، ومفهو م الكناية ومعاني الشعر، ولكنه، كان دقيقاً منهجياً حين مَيز بين الفصاحة والبلاغة فقال: ((إن الفصاحة مقصورة على وصف الألفاظ، والبلاغة لا تكون إلا وصفاً للألفاظ مع المعاني. لا يقال في كلمة واحدة لا تدل على معنى يفضل عن مثلها، بليغة. وأن قيل فيها: فصيحة. وكل كلام بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغاً))[١٧] وقد عني بذكر شروط اللفظة، اللفظ البليغ يستنتج من سياق ذلك، وكان في بعض آرائه صادراعن الجاحظ، ولكن وضع آليات للبلاغيين بعده، بقيت متداوله بعده.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابيه أسرار البلاغة في علم البيان ودلائل الإعجاز في علم المعاني، فقد انفرد بالمنهج التحليلي الفني، في البلاغة، وهو غير المنهج الانطباعي للجاحظ، ولكنهما، أعني الجاحظ والجرجاني، من انصار

الصورة أو الأسلوب أو الصياغة، فلم ينكرا اللفظ ولا المعنى، وإنما أرجعا الميزة إلى الصياغة الأدبية ((وبذلك يلتقي الرجلأن في فكرة النظم، فلا الجاحظ من أنصار اللفظ ولا عبد القاهر من أنصار المعنى، وإنما كانا من أصحاب الصورة أو النظم، ولا يتأثر ذلك بالفصل بين العنصرين، وإنما بالائتلاف بينهما ورسم الصورة الفنية))[١٨].

أما الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) في كتابه: الايضاح في تلخيص مفتاح العلوم للسكاكي، فقد نهج المنهج التقعيدي في البلاغة، متبعاً خطى أستاذه السكاكي في مفتاح العلوم، فهو في الايضاح معني بايضاح المفتاح ولذا كان كالسكاكي مهتماً باخضاع وصف الجاحظ للبلاغة إلى التقعيد، والتحديد الدقيقين، فإذا كان الجاحظ قد تحدث في البيان والتبيين عن الخطيب وهيئته وصفاته، وأتى على عيوب النطق واللسان وما إليهما فقد قال القزويني في تعريفه ((وأما فصاحة المتكلم فهي ملكة يقتدر بها على التعبير عن المقصود بلفظ فصيح))[١٩] ثم أنه أخذ عن الجاحظ تقسيم الخبر إلى ثلاثة، أقسام هي: صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب. ثم أخذ بتوضيح ذلك بأسلوب تعليمي منطقي[٢٠].

وإذا كان تأثير الجاحظ فيمن جاء بعده، دالاً على عمق طروحاته البلاغية، ومدى فاعليتها، فإن ذلك لا يغني عن ذكر، بعض القضايا والظواهر البلاغية التي أفاض فيها الجاحظ، أو ألمح إليها.

وإذا أوجزنا الإشارة إلى فاعلية الجاحظ في بلاغة عصره، ومَنْ جاء بعده، فأشير إلى ظواهر عُنيَ بالإشارة إليها؛ عرضاً ودراسة، وأحياناً كان معنياً بالتفصيل فيها، ومن هذه الظواهر أو القضايا: قضية الخطابة مفهوماً ومعنىً وصفات وخصائص ونماذج تطبيقية، وكانت عنايته بها مؤثرة فيمن جاءوا بعده، إذ أخذوا عنه، وأضافوا إليه قليلاً. وقضية الأعجاز القرآني، التي كتب فيها دراسات مؤثرة وعلى قدر بالغ من الأهمية هي: ((نظم القرآن)) وكتاب ((أي القرآن)) وكتاب ((خلق القرآن)) وكتاب ((المسائل في القرآن)) غير أن هذه المصنفات لم تصلنا، إنما فقدت من بين ما فقد من تراثنا، ولم يصلنا منها إلا العنوانات، وبعض الطروحات المقتبسة منها، في مؤلفات القدماء وهي ليست كثيرة جداً[٢١]. وللجاحظ، بعد ذلك، طروحات، في مفهوم الإعجاز القرآني، وطبيعته، وفي اللفظ القرآني وخصائصه، وفي نظم القرآن وموسيقى الوزن، ويقول في هذا الإتجاه: ((خالف القرآن جميع الكلام، الموزون المنثور، وهو منثور غير مقفى، على مخارج الاشعار والاسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج))[٢٢] وكأنه يشير هنا إلى أن الكلام في الموروث العربي، شعر ونثر وقرآن عظيم كون القرآن نمطاً من الكلام، هو من جنس كلام العرب، وما هو بكلامهم وقد تحداهم أن يأتوا بمثله، ولوبسورة، وقد ذكر القرآن العظيم أن الإنس والجن لا يأتون بمثله، ولوكان بعضهم لبعض ظهيراً.

وحين تعرض إلى الظواهر البلاغية عند الجاحظ، نقرؤها موزعة على غير انتظام محدد، في سائر مؤلفاته، غير أنها تجيء ضمن صورة المنهج البلاغي الانطباعي العام، الذي يصدر الجاحظ عن معطياته، صدور الذائقة الأدبية الرفيعة التي تؤسس للبلاغة علما في ضوء صورتها الفنية الخالصة في النصوص الأدبية الرفيعة.

البيان عند الجاحظ هو ((الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه ويدعوإليه ويحث عليه))[٢٣]. وهو ((اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر، والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والافهام. فبأي شيء بلغت الأفهام، وأو ضحت عن المعنى، فذلك هو البيان))[٢٤]. بمعنى أن فنون البلاغة كلها، تلك التي يفصح النصّ الأدبي من خلالها عن المعنى الفني أو المعنى الموضوعي إنما هي بيان عند الجاحظ، سواء كانت من أساليب البيان، بصورته التي صار عليها بعد الجاحظ أو أساليب المعاني، أعني علم معاني النحو، أو علم البديع، على وفق ما صار يعرف لاحقاً عند استقرار المصطلح البلاغي. ومن فنون البيان التي ذكرها الجاحظ، فن التشبيه الذي هو عنده، اشتراك شيئين أو أكثر في صفة أو أكثر، وهو عنده من المثل، وقد أشار إلى التشبيهات الشائعة في التراث القديم حتى عصره، وقد أفرد للتشبيه في كتابه ((البيان والتبيين)) باب اسمّاه: ((باب من الشعر فيه تشبيه الشيء بالشيء)) وعرض له بأمثلة كثيرة، كان فيها مركزاً على وجه الشبه، لأن المعنى الفني الصادر عن التشبيه، يتضح فيه[٢٥]. وهذا الذي قال به الجاحظ هو الشائع في التراث البلاغي عند العرب وبعده، ولكن الاضافات التي طرأت عليه ليست بالقليلة، كما سنأتي عليه في بابه.

ومن فنون البيان التي أوضحها الجاحظ (فن المجاز) وقد استعمله بمعناه الاصطلاحي الذي شاع لاحقاً في الفكر البلاغي، في صور استعمال اللفظ في غير معناه الحقيقي، اتساعاً في اللغة، وانجازاً للمعنى الفني، والمجاز عنده باب فخر في لغة العرب، به تتسع، وبفاعليته يثرى المعنى الفني، وعدّ الجهل بعدم وجوده في اللغة جهلاً[٢٦] وقد أفاض بذكر أمثلة المجاز، من القرآن العظيم، ومن لغة العرب؛ نثراً وشعراً ولكنه لم يفصّل في أنواع المجاز، من لغوي وعقلي ومرسل وغير ذلك، وإن ذكر أمثلة في هذه الأنواع، ولكن الفكر البلاغي بعده، ذكرها تفصيلاً وتحليلاً بعد أن استقرّ المصطلح البلاغي في المجاز وأنواعه.

أما في أسلوب الإستعارة فقد ذكره الجاحظ وحدّده بأنه تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه، وهو في هذا رائد في تحديد المصطلح، إذ استقرّ مفهو مه لاحقاً على هذا المعنى بشكل أو بآخر. ومن أمثلته التي استشهد بها في باب الإستعارة قول الشاعر:

يا دارَ قد غيّرها بلاها   كأنما بقلم محاها

وطفقت سحابة تغشاها   تبكي على عراصها عيناها

إذ قال الجاحظ: ((عيناها هاهنا للسحاب، وجعل المطر بكاءاً من السحاب على طريق الإستعارة؛ وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه))[٢٧] ولكن الجاحظ لم يضع الحدود الجامعة المانعة التي وضعها البلاغيون بعده، في تمييز التشبيه من الإستعارة، واخراج الإستعارة من المجاز، وهي نوع منه. ولكن إشاراته لها وتطبيقاته عليها وتعريفاته الأولية لها تتصف بالريادة في عصرها.

أما أسلوب الكناية فقد جاء عنده بمفهو مه العام، في مقابل الإفصاح المباشر، إذ قال: ((رُبَّ كنايةٍ تربي على إفصاح، ولحظ يدلّ على ضمير))[٢٨] وقال أيضاً في سياق ما تستدعيه حال الإفصاح من مباشرة، وحال التكنية من اضمار أو اخفاء، ((لكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ.. فالافصاح في موضع الافصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال)) ثم يقدّم عرضاً للكناية في أمثلة شائعة فيقول: ((إذا قالوا: فلان مقتصد، فتلك كناية عن البخل، وإذا قالوا للعامل: مستقص. فتلك كناية عن الجور. قال شريح: الحدّة كناية عن الجهل. وقال أبو عبيدة: العارضة كناية عن البذاء))[٢٩] ولعل اللافت للنظر، إن أمثلة الكناية عنده هي من الشائع المتداول من جهة وهي مما لايصرح به الناس في شؤونهم الاجتماعية، في الجنس وما إليه من جهة أخرى، وكأن الكناية محاولة في إخفاء التصريح الدالّ على معنى أو شيء لا تستسيغ الأعراف أو الأخلاق العامة أو الذوق الفردي التصريح به عند التعبير، في الحياة عامة، وفي الأدب خاصة.

أما في الفنون البلاغية التي شاعت لاحقاً – بعد الجاحظ – في البلاغة العربية ضمن (علام معاني النحو) فقد عرض بعضاً منها، من دون التزام دائم بالمدلول الاصطلاحي الذي صارت عليه بعده. ومن تلك الفنون (الخبر والطلب) إذ قسّمه إلى: خبر صادق، وآخر كاذب، والثالث؛ لا صادق ولا كاذب يشتمل على أربعة أشكال:

١-الخبر المطابق للواقع مع الاعتقاد بانه غير مطابق.

٢-الخبر المطابق من دون اعتقاد أصلاً.

٣-الخبر غير المطابق، مع الاعتقاد أنه مطابق.

٤-الخبر غير المطابق من دون اعتقاد أصلا.

وقد أخذ بالتنظير في هذا الإتجاه، على نحو عقلي بياني، بما عرف به المعتزلة في هذا الباب.

ومن فنون المعاني، الفصل والوصل، إذ عرض له في سياق، أن البلاغة تعني عند الفارسي؛ معرفة الفصل من الوصل[٣٠] وقرأ مفهو م كمال الإنقطاع في موقف لرجل من المسلمين مع أبي بكر الصديق ((رض)) الذي قال للرجل وقد كان معه ثوب: أتبيع الثوب. فقال له: لا عافاك الله. فقال أبوبكر (رض): عُلّمتُم لوكنتم تعلمون. قل: لا وعافاك الله[٣١]. لأن بين الجملتين كمال انقطاع، ولكن قد يوهم المتلقي بخلاف المقصود، ولذلك تأتي ((الواو)) لرفع ذلك الإيهام.

ومن فنون المعاني عند الجاحظ؛ (الإيجاز والإطناب) ويعدها من مراتب البلاغة العالية، ولا يرى الايجاز في قلة الكلام واختصار اللفظ، بل في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، إذ يقول: ((الايجاز ليس يعني به قلة عدد الحروف واللفظ، وقد يكون الباب من الكلام، من اتى عليه فيما يسع بطن طومار فقد أو جز، وكذلك الإطالة، وإنما ينبغي أن يحذف بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ولا يردد، وهو يكتفي من الإفهام بشطره فما فضل عن المقدار فهو الخطل))[٣٢] ثم عرض لإيجاز الحذف وايجاز القصر، عرض له ضمناً مستشهد بقول الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام): (قيمة كلّ امريء ما يحسنه) فقال هذه كلمة؛ شافية كافية مجزية مغنية.. فاضلة عن الكفاية غير مقصرة عن الغاية، وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن

كثيرة[٣٣]. أما الاطناب فقد حدده بالحاجة التي يستدعيها المقام، والغرض الذي يدفعنا إليه الموقف، بمعنى أنه يصل الحاجة إلى الايجاز أو الاطناب بـ (الموقف والمقام) و(مقضى الحال).

وللجاحظ رأي في قضية اللفظ والمعنى شاع تداوله في كتب البلاغة والنقد، كان فيه الجاحظ يرد على مَنْ يستحسن الشعر لوضوح معانيه الموضوعية، ونزعته الحكمية الإرشادية مستشهداً بإعجاب أبي عمروالشيباني بقول الشاعر:

لا تحسبن الموت موت البلى　　فإنما الموت سؤال الرجالْ

كلاهمـــا مـــوت ولكـــن ذا　　أفضع من ذاك لذلّ السؤالْ

فيقول الجاحظ: ((ذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشان في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهو لة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير))[٣٤] وهذا يعني عناية الجاحظ بالشكل الفني وعناصره الجمالية وبراعة الأداء المؤدية إلى خصوصية الأسلوب؛ معنى فنياً ومبنى أدانيا، وفن الشعر في هذا الإتجاه معلوم الصفات، متميز من سواه من الفنون.

ولأن قراءة متأنية في البلاغة عند الجاحظ، تكشف عن حضور عدد كبير من المصطلحات البلاغية التي أسس فيها الجاحظ لمن جاء بعده فكان فكان في بعضها رائداً، وفي بعضها الآخر مجتهداً، إذ عرض في الفصاحة مثلاً لـ (مفهو م الفصاحة وفصاحة المتكلم والأصوات والأسنان واللسان وعيوب اللسان، والعي والحصر واللحن وفصاحة الكلام والحروف والألفاظ والغرابة والتعقيد والدلالة والمعاني) مستشهدا لكل ذلك بالأمثلة والشواهد التي أفاض أحياناً في تحليلها.

أما في البلاغة عامة فقد عرض لـ (مفهو م البلاغة والبيان والبديع، والخبر والإيجاز والإطناب والخبر والإطالة والإسهاب والاكثار والتكرار والاحتراس والمساواة والوصل، والمجاز والإستعارة والتشبيه والمثل والكناية والتعريض والتورية والإشارة واللغز والمذهب الكلامي والافراط في الصنعة، والسجع والمزدوج والمقابلة وحسن التقسيم والارصاد والهزل يراد به الجد، والاقتباس وحسن الابتداء والانتهاء والسرقات والمعاني عامة ومقتضى الحال) وفي كل ذلك يرد من قراءة النصّ إلى المصطلح. وإن كان الدرس البلاغي عنده موزعاً في ثنايا مؤلفاته كلها[٣٥].

إن صورة المنهج البلاغي عند الجاحظ انطباعية، إذ صدر فيها عن نفسه في القراءة والاستقبال أو التلقي والفهم، فكان في استشراف المعنى البلاغي أو الفني أو المعنى الموضوعي، انطباعيا في ضوء فاعلية النصّ الفنية وقدرة الذات المتلقية على القراءة وتحديد مصطلحات تلك القراءة، وهنا كانت طروحاته والمصطلحات التي تمت القراءة في ضوئها استثنائية ذات تأثير فيمن جاء بعده، ولما كان مؤسسا أو ريادياً في بعض طروحاته فلنا أن نأخذها في ضوء اجتهاد الجاحظ وليس في ضوء فهم من جاء بعده، إذ تحددت المصطلحات والمفاهيم.

ب ـ طروحات أبي عبيدة البلاغية:

هو أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي البصري، كان عالماً بالنحو والغريب والأخبار والأنساب، وكان مفسراً وشاعراً، ولد سنة (١١٠هـ) وتوفي سنة (٢١٠هـ) له مصنفات كثيرة منها: معاني القرآن وغريب القرآن وإعراب القرآن ومجاز القرآن ومقاتل الفرسان وتسمية أزواج النبيﷺ وأولاده وغريب بطون العرب وأخبار قضاة البصرة ونقائض جرير والفرزدق وغيرها كثير قال بعض أهل العلم أن تصانيفه كانت تقارب المئتين[٣٦].

يبدوأن أغلب مصنفاته قد فقدت ولم يصلنا منها الكثير، غير أن (مجاز القرآن) من المصنفات التي وصلتنا ولم يدخلها تحريف، وهي في بابها ذات قيمة تاريخية أكثر منها بلاغية أو علمية. ولما كان المؤلف يجمع في منهجه بين التفسير وعلم اللغة والبلاغة فقد جاء كتابه شركة بين هذه العلوم الثلاثة، ولما كان التفسير هو هدف المؤلف واللغة أعني علم اللغة أداته الأولى، والبلاغة جزء من منهجه في هذا الإتجاه فقد حظيت البلاغة بالقسم الأقل من هذا الكتاب.

ولما كان كتاب (المجاز) أول كتاب يصلنا متوفراً على طروحات بلاغية فقد نال اهتمام البلاغيين لأنه تضمن مصطلحات بلاغية وأساليب بلاغية أو فنوناً بلاغية استقرت دلالتها لاحقاً أو مفاهيمها لاحقاً ((ولعل أبرز المصطلحات البلاغية التي استخدمها أبوعبيدة في كتابه مصطلح ((المجاز)) الذي استخدمه في عنوان الكتاب ذاته، ثم على امتداد صفحات الكتاب، ومدلول هذا المصطلح لديه شديد الابتعاد عن المدلول البلاغي الذي تحدد له فيما بعد – أي استخدام الكلام في غير ما وضع له – حيث؛ يستعمل في تفسير الآيات هذه الكلمات: ((مجازه كذا)) و((غريبه)) و((تقديره)) و((تأويله)) على أن معانيها واحدة أو تكاد. ومعنى هذا أن كلمة المجاز عنده، عبارة عن الطرق التي يسلكها القرآن في تعبيراته، وهذا المعنى أعم من المعنى الذي حدده علماء البلاغة، لكلمة ((المجاز)) فيما بعد، فكأن أبا عبيدة يستعمل المصطلح في معناه اللغوي العام، وليس بالمدلول العلمي البلاغي الخاص الذي تحدد للمصطلح فيما بعد))[٣٧].

وترد عنده مصطلحات بلاغية استخدمها في مدلولها البلاغي الذي صارت عليه بعده، منها: المجاز العقلي والمجاز المرسل؛ إذ قرأ بعض مجازات القرآن في ضوئهما؛ إذ يعد (السماء) مجاز بمعنى (المطر) في قوله تعالى: ﴿**وأرسلنا السماء عليه مدراراً**﴾ وهذا من المجاز المرسل عند البلاغيين المتأخرين. وكذلك يستعمل مصطلح (الكناية) من دون أن يذهب إلى تحديده تحديداً اصطلاحياً دقيقاً، فمرة يستعملها بالمدلول اللغوي العام، فيعدّ الضمير (إياك) كناية عن المفعول به في قوله تعالى: ((إياك نعبد)) ومرة يستعملها بالمدلول البلاغي الذي استقرّ بعده، فيعد من الكناية عن الغشيان أو النكاح قوله تعالى:﴿**أو لامَستُم النساء فلم تَجِدوا ماءاً فتيمَّموا**﴾ ومن الكناية عن (قضاء الحاجة) فيما يكره ذكره قوله تعالى: ﴿**أو جاء أحد منكم من الغائط**﴾[٣٨] فكأنه يصدر عن المفهو م اللغوي العام للكناية، وهو (الاخفاء)

التكنيـة عـن ذكـر الـشيء أو المعنـى بمـا يلازمـه أو يـوحي بـه. حتـى أن مـصطلح ((التشبيه)) كان عنده أقرب إلى المدلول اللغوي منه إلى الاصطلاحي، إذ يرد عنده بمعنى ((التمثيل)) أو بمعنى ((المثل)).

غير أن أبا عبيدة كان رائداً في اكتشاف عدد من الفنون، ((فمن الفنون التي اكتشفها واهتم بها ((الايجاز بالحذف)) وقد كانت إشاراته إلى هذا الأسلوب البلاغي، والأمثلة التي اختارها له، فمن الأسس التي قامت عليها كل دراسة لاحقة للإيجاز بالحذف، الذي أصبح مبحثاً هاماً من مباحث علم المعاني[39]. إن الوعي اللغوي الذي صدر عنه أبوعبيدة كان مستوعباً لمقتضيات التعبير عن المعنى، بما يكون الكلام فيه مستدعياً للمعنى المباشر، والمعنى الجديد الذي يوحي به السياق. ولهذا كانت له اجتهادات، في الإشارة إلى أساليب بلاغية منها، إضافة إلى ما تمت الإشارة إليه[40]:

١-إشارته إلى خروج الاستفهام عن ظاهر معناه، إلى أغراض بلاغية أخرى كالتقرير والأنكار وما أشبه ذلك من المعاني التي يخرج إليها أسلوب الاستفهام لمقتضيات بلاغية.

٢-إشارته إلى أسلوب التقديم والتاخير، وما يوحي به من أغراض بلاغية، أو معانٍ جديدة مستفادة من بنية التقديم والتأخير نفسها، عدّها شكلاً مجازياً.

٣-إشارته إلى أسلوب (الإلتفات) وإن لم يحدده بالدقة التي صار عليها لاحقاً، من ذلك قراءته في قوله تعالى: ﴿**حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم**﴾ فعدها من مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد، ثم تركت وحولت مخاطبته هذه إلى الغائب.

٤-إشارته إلى المجاز بـ (الإيجاز أو الحذف) قريبة من الفهم الذي صار عليه الموضوع عند علماء المعاني بعده.

إن الطروحات البلاغية التي تضمنتها مؤلفات أبي عبيدة والجاحظ، ذات أهمية تأريخية وعلمية في الوقت نفسه، أما التاريخية فمتأتية من كونهما جيل التأسيس وأول عصر التدوين، والمرحلة التي صار العربي يعنى فيها بالمتن الثقافي الأبرز وهو القرآن العظيم عند المسلمين ثم فنون الشعر والنثر الأخرى بعد ذلك، ولما صار المتلقي العربي وغير العربي، في تلك المرحلة يواجه النصّ أو يقرؤه باحثاً عن المعنى أو عما يفهمه منه، فتتضح أمامه أسئلة تخص آليات الكشف عن المعنى القرآني أولاً والمعنى الشعري ثانيا، والمعنى في شؤون الحياة الأخرى، وهنا انبرى الجيل الأول ومنه أبوعبيدة والجاحظ في مرحلة ذات أهمية تاريخية، لأداء مرحلة علمية هي القصد في حينها وهي القصد اليوم، وهي أن الفهم العلمي كان معنيا بقراءة النصّ القرآني وتفسيرهِ في ضوء النصّ الشعري من جهة، وكلام العرب عامة من جهة أخرى، وفي ضوء اجتهادات عقلية وذوقية وانطباعية من جهة ثالثة وهكذا، كانت آليات القراءة بلاغية في صورها الأولى (مجاز، بيان، بديع، استعارة، تشبيه، كناية، حذف، وغيره وغيره) وكان طبيعياً أن يكون النظم العلمي الأولى في مرحلة التأسيس غير مكتمل القواعد والأسس والمحددات من جهة ومنفتح للإجتهادات الأخرى من جهة ثانية، وهذا الإنفتاح أتاح للنزوع التعليمي في مراحل لاحقة أن يجتهد في التعريفات الجامعة المانعة والحدود والقياسات والقواعد والأسس التي

سيصل بها المطاف إلى التقعيد والجمود، على حين أن البلاغة بوصفها فناً في النصوص الإبداعية، يجتهد التفكير البلاغي في قراءته فيبني في ضوء تلك القراءة علم البلاغة، وهنا يكون علم البلاغة آليات ومصطلحات نقرأ النصّ (فن البلاغة) في ضونها بما لانضع بها عليه قيوداً، بل تفتح وصفاً وتحليلاً على وفق اجتهادات استثنائية، كما كانت عند أبي عبيدة والجاحظ وبعدهما الرماني وبعدهم الجرجاني، وليس بالصورة الحادة التي صارت عليها البلاغة عند السكاكي، وإن كان السكاكي فيها معلماً ملتزماً والبلاغة تريد ناقداً أدبياً مفكراً حراً يبدع في استشراف المعنى.

ثانياً: التجربة/ نزعة التحليل البلاغي:

لا شك في أن التأسيس في أي علم أو شكل فني، إنما هو بناء على تجربة رائدة، أو تجريب يجتهد فيه الإنسان في انجاز شكل إبداعي معين، حافل بالتعبير عن المعنى وفي المبحث الأول حيث الطروحات الفردية ثم الطروحات الفردية التي وصلت إلينا عبر مؤلفات المجاز القرآني لأبي عبيدة والبيان والتبيين والحيوان للجاحظ، إنما هي تجارب أسست لطروحات بلاغية اتصفت بالريادة التاريخية حيناً، وبالريادة البلاغية أحياناً أخرى، ولكن المرحلة التي تواصلت فيها الطروحات البلاغية بعد جيل التأسيس الأول، تلك المرحلة التي عني فيها الدارسون باكمال تجارب خط التأسيس الأول، إنما هي (مرحلة التجربة) التي هي مرحلة إبداعية، اتصفت فيها الطروحات بالثراء والجدة والأصالة في المنهجية والطرح والقراءة والتوجيه.

ومرحلة التجريب في البلاغة العربية هي عصر ازدهارها الفني ومراحل اجتهادات البلاغيين والنقاد الذين اتخذوا البلاغة منهجاً أو العلماء الذين اجتهدوا في تطوير وتجديد التفكير البلاغي الذي يصدرون عنه فكان ثمرة ذلك مصنفات في البلاغة العربية، لاغنى عنها لأي دارس في النقد أو البلاغة، وهي ليست بالقليلة، ولذا سأعرض على نحوموجز لأبرزها وهي: إعجاز القرآن، لأبي الحسن الرماني (ت٣٨٤هـ) والكشاف لجار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ) والشريف الرضي في كتابيه الشهيرين (تلخيص البيان في مجازات القرآن) و(المجازات النبوية) وهو فيهما أسبق من الزمخشري كونه توفي (ت٤٠٦هـ) وإن تميّز جهد كل واحد منهما بخصوصية استثنائية، قدمت الزمخشري على الرضي بلاغياً. وهناك جهد تجريبي مدهش لعبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابيه الشهيرين (أسرار البلاغة في علم البيان) و(دلائل الإعجاز في علم المعاني). وتمثلان هذه التجارب في التفكير البلاغي عند العرب جهداً علمياً استثنائياً، لوأن الطرح استمرّ بلاغياً على وفقه لما وقفت البلاغة عند مستوى من الجمود، في عصر مبكر هو القرن السابع الهجري مع (مفتاح العلوم) للسكاكي. لأن هذه التجارب مثلت المنهج الفني التحليلي في البلاغة العربية، وهو المنهج الذي لا تستغني المناهج الحديثة اليوم في النقد الأدبي وفي البلاغة عن كثير من طروحاته في قراءة النصّ الإبداعي ولذا استعرضنا هذه التجارب الخمس على نحوموجز.

أ - النكت في إعجاز القرآن لأبي الحسن الرماني (ت٣٨٤هـ):

أبوالحسن علي بن عيسى الرماني (ت٣٨٤هـ) من أعلام المعتزلة في عصره، له مؤلفات غير قليلة في اللغة والنحووالتفسير وعلم الكلام، ويتصف تفكيره البلاغي بنزعة منطقية. وهو يقول أنه عمل على تأليف كتابه هذا جوابا لسائل طلب إليه تفسير (النكت في إعجاز القرآن) وهي عنده تصدر عن سبعة عناصر: (ترك المعارضة مع توافر الدواعي وشدة الحاجة، والتحدي للكافة، والصرفة، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية، ونقض العادة، وقياس القرآن بكل معجزة).

فهو يعد البلاغة من دلائل الاعجاز في القرآن، ومن النكت اللطيفة موضوعياً وفنياً في هذا الإتجاه، لأن بلاغة القرآن عنده هي الطبقة العليا التي لا ترتفع إلى مستواها أساليب الناس، بكل ألوانهم العلمية والفنية. والبلاغة عنده عشرة أقسام هي: (الايجاز والتشبيه والإستعارة والتلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان. ثم يعرض إلى مفهو م كل قسم عرضا بلاغياً، فيعرف الايجاز على أنه: (تقليل الكلام من غير اخلال بالمعنى) ويقسمه إلى: ايجاز حذف، تسقط فيه الكلمة بالدلالة على فحواها أو الإيحاء به ، وإيجاز قصر، بأن يكون الكلام مكثفاً قصيراً مفعماً بالمعنى الواسع الدال على أفاق رحبة، ويعرض لذلك عبر قوله تعالى: ﴿**ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب لعلكم تعقلون**﴾. أما التشبيه فيعرفه بأنه ((العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل)) مشيراً هنا إلى تقسيم التشبيه إلى نوع حسي وآخر عقلي، ولما كانت النزعة المنطقية موجهة له فقد عدّ النوع العقلي (تشبيه بلاغة) ثم يقدم قراءة في مفهو م التشبيه كما في مفهو م الإيجاز كان فيهما يؤسسُ بوعي بلاغي يناسب عصره، حتى جاءت اضافات البلاغيين عليه، غير كثيرة، وطروحاتهم لم تخرج عليه أحياناً. ثم يعرف الإستعارة بأنها: ((تعليق العبارة على غير ما وضعت له، في أصل اللغة على جهة النقل للأبانة)) وقراءته لها وتفريقه بينها والتشبيه، عمقت صورتها في التفكير البلاغي بعده، حتى بدا البلاغيون فيها بعده يصدرون عن طروحاته وأفكار الجاحظ مع ما أستجد عندهم وهو غير قليل في الكم والمنهج. أما التلاؤم عنده فهو حسن النظم والرصف الذي أفاض فيه الجاحظ في عرضه لمفهو م الفصاحة، ثم كانت خلاصته بعدهما واضحة عند الجرجاني في (النظم).

أما الفواصل فقد خص بها (الفاصلة القرآنية) وميزها من الاسجاع في أدب الناس، شعراً كان أم نثراً. والفاصلة في الذكر الحكيم عنده ((حروف متشاكلة في المقاطع، توجب حسن أفهام المعاني)) وقد قدّم الفاصلة في كونها أداء بلاغياً حافلاً بالمعنى على الأسجاع حتى قال: ((الفواصل بلاغة والأسجاع عيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، أما الأسجاع فالمعاني تابعة لها)) وهو في هذا لا يقل من فنية السجع بقدر احتفاله ببلاغة الفاصلة القرآنية، وثراء معانيها. أما التجانس عنده فهو ((تجانس البلاغة الذي هو بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة)) سواء كان على مستوى الأداء اللفظي أي ((المزاوجة)) أم على مستوى أداء المعنى، أي المناسبة بين المعاني. والتجانس صار لاحقاً (التناسب) وأو ضح من عرض له بلاغياً من المتأخرين في عصور التقعيد، ابن الأثير في المثل السائر إذ أفرد للتناسب

باباً عنده في ذلك الكتاب. أما التصريف عنده فموصول بتوجيه اللفظ في الدلالة على معانٍ كثيرة ثم فن تصريف المعاني في دلالات مختلفة وورود القصص القرآني في أكثر من سورة، فقصة موسى، ذكرت في سورة الأعراف وسورة الشعراء وسورة طه. وهو في هذا الإتجاه معني بالمعاني أكثر من سواها. أما التضمين عنده فهو : ((حصول معنى في الكلام من غير ذكر له)) من قبيل دلالة البسملة على تعظيم الخالق سبحانه وتعالى، ودلالة كلمة مكسور على كاسر، وهذا مفهو م عقلي موصول بالمعاني، والقدرة فيها عبر سياق النصّ؛ على الإيحاء بمعان أخرى مستوحاة من الأولى. أما المبالغة عنده فهي: ((الدلالة على كبر المعنى، على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة)) وهي موصولة عنده بقراءة المعنى القرآني، كونها فيه على أنواع كثيرة منها: صيغ المبالغة واخراج الممكن إلى الممتنع واخراج التعبير مخرج الشك والمبالغة بحذف جواب الشرط. أما القسم العاشر من أقسام البلاغة عنده فهو البيان وهو: ((الاحضار لما يظهر به تميّز الشيء من غيره في الأدراك)) وهو عنده أربعة أقسام: الكلام والحال والإشارة والعلامة، وهذا طرح قال به الجاحظ، وسبقت الإشارة إليه في الصفحات السابقة[٤١].

وعلى الرغم من كون الرماني كان معنياً بالكشف عن النكت البلاغية في إعجاز القرآن العظيم، إلا أن المنهج البلاغي التحليلي الذي صدر عنه في طروحاته جعل من جاءوا بعده يصدرون عنه، كالعسكري في الصناعتيين والخطابي في (بيان إعجاز القرآن) والباقلاني في (إعجاز القرآن) وابن سنان في (سر الفصاحة) وابن رشيق في (العمدة) وابن أبي الأصبع في (بديع القرآن) وغيرهم وأن تعددت وجوه التأثر بتفكير الرماني البلاغي. ((وتتضح لنا نظرة الرماني الثاقبة، منذ الصفحات الأولى للرسالة، حيث حاول أن يحدد مفهوم البلاغة، فابتدأ يرفض كل التعريفات السابقة رفض أولاً أن تكون البلاغة هي مجرد إيصال المعنى وأفهامه، لأن العيي يستطيع أيصال المعنى وأفهامه، كما يستطيع ذلك البليغ. ورفض ثانياً أن تكون البلاغة هي تحقيق اللفظ على المعنى، لأنه قد يحقق اللفظ على المعنى وهو نحت مستكره، وبارد متكلف؛ فيختار للبلاغة مفهوماً آخر هو: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ))[٤٢] وهذا يعني عناية الرماني بالوظيفتين الرئيستين لفن البلاغة وهما: الوظيفة التعبيرية والوظيفة الجمالية، إذ ((يعكس لنا هذا التعريف وعي الرماني بضرورة توافر هذين العنصرين وتكاملها في الصورة البلاغية، فالشطر الأول من التعريف يعكس أهتمامه في ذاتها، وليست حلية يزدان بها الكلام، وإنما لابد أن يكون لها دور دلالي أو التعبيري هو ((إيصال المعنى إلى القلب)) أما الشطر الثاني من التعريف فيعكس اهتمام الرماني بالقيمة الجمالية للصورة، فالرماني رفض من قبل، أن يكون إيصال المعنى أو إفهامه حداً للبلاغة، وإذن فلا بد أن يتوافر الجانب الجمالي للصورة التي يتم بها الإيصال، وأن يكون هذا الإيصال في أحسن صورة))[٤٣]. تجربة الرماني في التفكير البلاغي لم تكن تعليمية بقدر كونها فنية تحليلية، لعنايتها بالأداء الفني ومعطيايه الجمالية، بما يكون المعنى الصادر عنها مؤثراً في المتلقي، مستدعياً إصغاءه إلى صدق أفصاح الكلام عن صفاء الفطرة أو عمق الكلام في الأشتمال على المعنى، وهنا كان الرماني يؤسس لعلم البلاغة انطلاقاً

من فن البلاغة يقدم للقراءة أو الخطاب البياني الرفيع، ولما كان النصّ القرآني العظيم هو ذلك الخطاب، فقد كان الرماني واعياً للمعطيات البلاغية المستقاة من تلك القراءة، ولعمق طروحاته في رسالته فقد جاءت مؤثرة فيمن جاء بعده.

٢- الكشاف لـ جار الله الزمخشري (ت٥٣٨هـ):

هو أبوالقاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي المولود في (زمخشر) من (قرى خوارزم) سنة (٤٦٧هـ) وقد درس في خوارزم وبغداد، على كبار علماء عصره، ولما أقام في مكة زمناً أملى فيه كتابه (الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل) مجاور بيت الله الحرام فقد لحقه لقب ((جار الله الزمخشري)) أقام أخريات حياته في وطن ولادته ((خوارزم)) حتى توفي سنة (٥٣٨هـ).

والزمخشري من علماء القرنين الخامس والسادس الهجريين، وهو إمام في التفسير واللغة والنحو، ملما بعلوم عصره، وهو من علماء المعتزلة قال عنه ابن خلكان ((كان الزمخشري معتزلي الإعتقاد، متظاهراً بإعتزاله، حتى نقل عنه أنه كان، إذا قصد صاحباً له، واستأذن عليه في الدخول... يقول لمن يأخذ له الإذن: قل له أبوالقاسم المعتزلي بالباب. وأول ما صنف كتاب الكشاف كتب في استفتاح خطابه: الحمد لله الذي خلق القرآن. فقيل له: متى تركته على هذه الهيئة هجره الناس، فلا يرغب فيه احد، فغير الاستفتاح إلى قوله: الحمد لله الذي جعل القرآن، وجعل عندهم بمعنى خلق.))[٤٤].

ولما كان الزمخشري، أديباً كاتباً وشاعراً ثم هو بلاغي ومفسر لغوي ونحوي، وذو خبرة عالية بعلوم عصره، فقد كشفت ثقافته الموسوعية في كتابه ((الكشاف)) عن عقلية صاحبها المؤثرة في عصره، وبعد عصره حتى عني بشرح كتابة بعده كثيرون منهم ابن يعيش؛ ولما كان متظاهر بمذهبه الاعتزالي، فقد بدأ في كتابة الكشاف ((يظهر وجهين لا ينفصلان، هما: الوجه الاعتزالي الذي يتمثل في خدمة أغراض الاعتزال، ورد كل مايخالفها وتأويله بها، والوجه البلاغي الذي يعنى – من خلال تفسير الآيات القرآنية – بكشف مواطن الجمال فيها، وبيان دقائقها وأسراها مطبقاً في ذلك نظرية النظم التي أخذها عن عبد القاهر الجرجاني))[٤٥] وقد كان تفكيره البلاغي موظفاً في خدمة مذهبه الاعتزالي، لأن الطروحات العقلية والفلسفية أو الكلامية للمعتزلة، تجد لها في النهج الفني في البلاغة ما يؤيدها ويرفعها، كما بدت تأثيرات النظر والتفكير الأعتزاليين واضحة في البلاغة عموماً ومنها طروحات الزمخشري، كما أن التفسير عنده يكشف عن منهج بلاغي يظهر بقوة في كل صفحات الكتاب، وعن تأثير الخطاب القرآني العظيم بوصفه فنا بلاغياً مدهشاً في بعض جهاته الاعجازية. وقد توفر ((الكشاف)) على طروحات بلاغية كثيرة جداً، إلى الحد الذي يبدو فيه بلاغياً في منهجه، مفيداً من تراث البلاغيين الذين سبقوه أو عاصروه، ولاسيما عبد القاهر الجرجاني.

ومن مباحث علم المعاني عنده ما يأتي:

(١) **التعريف والتنكير**: عرض لمفهو م التعريف والتنكير، والدلالات التي يخرج إليها اللفظ ضمن السياق، أثر تعريفه أو تنكيره، فقد يفيد التعريف الجنس كما في قوله تعالى: ﴿**الحمد لله رب العالمين**﴾ فالحمد مطلقاً كله لله سبحانه وتعالى. وقد تدل على الجنس وتفيد التعظيم والكمال كقوله تعالى: ﴿**ذلك الكتاب لا ريبَ فيه**﴾ فـ (أل) كتاب؛ العظيم الكامل الذي لا يعتريه النقص، ولا يدركه الباطل. وقد تفيد الجنس وتدل على الاحاطة والشمول واستغراق النوع، كقوله تعالى: ﴿**ولكن البر من آمن بالله واليوم الآخر والملائكة والكتاب والنبيين**﴾ إذ يرى الزمخشري أن((الكتاب)) يراد به جنس كتب الله[٤٦]. وقد أفاض في المعاني التي يخرج إليها التعريف، مستشهداً بآيات الكتاب العظيم. ثم عرض لدلالات التنكير، والمعاني التي يخرج إليها الكلام، مفصلاً القول في معاني الإشاعة والتعميم والقلة والكثرة والتعظيم والتفخيم، وغيرها وكلها معان يفيدها اللفظ ضمن سياق النصّ من معنى التنكير[٤٧].

(٢) **التقديم والتأخير**: إذ عرض للمعاني والدلالات التي يفيدها الكلام إثر ظاهرة التقديم أو التأخير، وقرأ أمثلة تطبيقية منها، معنى الاختصاص في تقديم الضمير المنفصل (إياك) في قوله تعالى: ﴿**اياك نعبد واياك نستعين**﴾ ومعنى تقوية الحكم وتعظيم الشأن، كما في قوله تعالى: ﴿**ثم قضى أجلا وأجل مسمى عنده ثم أنتم تمترون**﴾ إذ أفاد التقديم تعظيم شأن الساعة[٤٨]. وأفاض في هذا النمط من المعاني الصادرة عن أسلوب التقديم والتأخير في النصّ القرآني العظيم.

(٣) **الخبر والانشاء**: إذ قرأ الأغراض الرئيسة التي يذهب إليها الخبر أو الأنشاء، قراءة بلاغية، إذ أن مفهو م الخبر عنده هو ما يحتمل الصدق والكذب، والأنشاء ما لا يحتمل ذلك، وهو المفهو م الشائع عند البلاغيين عامة. وأفاض في قراءة الأغراض التي يخرج إليها الخبر، كالوعيد والانذار والتهكم والسخرية والتحسر والتحزن والتعظيم وغيرها. ثم يعرض بالتعريف والشاهد والتحليل للأنشاء وأشكاله، وأغراض كل شكل، بفكر بلاغي تحليلي[٤٩].

(٤) **الفصل والوصل**؛ إذ عني كثيراً بتحليل دقة الاستعمال القرآني في أسلوب الفصل والوصل، والمعاني البيانية التي يتضمنها الكلام إثر ذلك الأسلوب وكيف أن الكلام فيه يجيء ملتحماً متماسكاً مترابط الأجزاء يأخذ بعضه بركاب بعض، موحياً بالمعنى العميق، دالاً عليه بقوة ويستشهد لهذا بأمثلة كثيرة من آيات الكتاب العظيم[٥٠]

(٥) **الحذف**، إذ قرأ أسلوب الحذف، مشيراً إلى معناه وأشكاله، من حذف الأجوبة، إلى حذف الجار والمجرور، وغيرهما، وهو أسلوب موصول بقراءة المعنى القرآني، وقد أجتهد الزمخشري في هذا، مختلفاً مع السابقين، حيناً وموافقاً أحياناً أخرى، وظلت طروحاته في هذا الإتجاه مدار اتفاق حيناً وأختلاف أحياناً أخرى، ولا سيما عند أولئك القائلين بالظاهر، الأخذين بغياب المجاز عن كلام الله سبحانه وتعالى[٥١].

(٦) **الأطناب**؛ إذ قرأ مواطن الاطناب أو الأسهاب أو التكرار، بحسب ما رآه،

بوصفه مفسراً، قاصداً الكشف عن المعنى، بوصفه بلاغياً معنيا، بتوظيف الأساليب البلاغية في قراءة أشكال الاطناب ونماذجه التي يرى القرآن العظيم قد توفر عليها[٥٢].

(٧) الأضمار والأظهار؛ وهي السياقات الكلامية التي يجيء فيها الظاهر وقد وضع موضع المضمر، مراعاةً لأحوال الكلام، وافصاحاً عن الغاية التي يرمي إليها الخطاب، من ذلك قوله تعالى: ﴿**من كان عدوا لله وملائكته ورسله وجبريل وميكال، فإن الله عدوللكافرين**﴾ إذ جاء الظاهر في موضع المضمر فقال سبحانه: عدو للكافرين ولم يقل: عدولهم. وقد عني بايراد أمثلة كثيرة في هذا المعنى وتحليلها بلاغياً [٥٣].

(٨) العلاقات النحوية للإسناد؛ وهي مجموع الظواهر النحوية للإسناد التي تتضح فيها الدلالات النحوية، كما كشفت عنها نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، قبل الزمخشري الذي استثمر مفهوم العلاقات والروابط النحوية في أداء المعنى، وقد أفاض الحديث في استعمال الجملة الاسمية وخصوصيتها في التعبير عن المعنى، وكذلك الجملة الفعلية، وصورها المجازية إذ يجيء الماضي موقع المضارع، ويعنى الزمخشري بخصوصية النظم في أداء المعنى، كاشفاً عن فهم عميق لمعاني النحومن جهة ولفهمه الدقيق لنظرية النظم، كما أو ضحها الجرجاني من جهة أخرى[٥٤].

ومن مباحث علم البيان ما يأتي:

(١) المجاز المرسل؛ وهو عنده اللفظ المستعمل في غير معناه المباشر الأولي، من باب التوسع في اللغة، وثراء الكلام في أداء المعنى، وقد عرض لعلاقات المجاز المرسل، كالجزنية التي يقوم الجزء فيها مقام الكل، والكلية التي يقوم الكل مقام الجزء فيها، والسببية التي تقوم على تقديم السبب بنية مجازية، كما سميت النعمة يدا لأنها تعطى باليد. والعلاقة المسببية التي يقوم المسبب فيها مكان السبب. والعلاقة الماضوية (اعتبار ما كان) التي تقوم على تسمية الشيء بما كان عليه في الماضي، والعلاقة المستقبلية التي تقوم على تسمية الشيء بما سيكون عليه مستقبلاً، والعلاقة المحلية التي تقوم على ذكر المحل وإرادة الحال به[٥٥]. وهذه علاقات أفاض فيها البلاغيون قبله، وصدر من جاء بعده عن بعض طروحاته في الكشاف إذ كانت له اضاءات لافتة.

(٢) المجاز العقلي، الذي يقوم على إسناد الفعل إلى غير فاعله المباشر على الحقيقة مجازاً من باب التوسع في الكلام، وقصداً للإثارة والاثراء على مستوى أداء المعنى، إذ تتسع الدلالة وتتعمق الصورة، وقرأ علاقات المجاز العقلية الشائعة؛ الفاعلية والمفعولية والزمانية والمكانية والسببية وغيرهما، وكان تفكيره البلاغي في قراءتها، عقلياً نحوياً أكثر من فنية البيان[٥٦].

(٣) التشبيه، وهو عنده التمثيل الذي قرأ في ضونه الإستعارة، وميزها منه بلاغياً، وقد فصل القول في مفهو م التشبيه وفائدته ومهمته، وأركانه، ولا سيما وجه الشبه، وقد أفاض في مجيء التشبيه أحياناً لبيان الحال أو كشف الصفة، أو إيضاح

معنى قصة ما، إذ قرأ من أمثلة القرآن وقصصه أدلة كثيرة، وأمثلة وافية، وبسط القول في أنواع التشبيه العامة، ولاسيما التشبيه التمثيلي أو تشبيه للصورة الذي هو عنده التشبيه المركب، وملامح تفسيره التي صدر فيها عن أسلوب التشبيه تتصف بالعمق العقلي، والثراء البلاغي والدقة العقلية في قراءة المعنى، وكشف أبعاده[٥٧].

(٤) **الإستعارة**، وهي عنده اللفظ المستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والآخر الجديد المجازي، مع قرينة تريد المجازي، وقد قرأ الإستعارة بوصفها تشبيها محذوفاً منه المستعار له. ولم يأت على ذكر أنواع الإستعارة التي شاعت عند البلاغيين، إنما صدر عن مفهو مها العام في تفسير كثير من آيات القرآن العظيم، ويبدوأن أسلوب الإستعارة في التفسير عنده، أثرى شكل بلاغي أفاد منه في قراءة الصورة البيانية المدهشة التي أتصف بها التعبير القرآني عامة، وقد استشهد كثيراً بالشعر، في سياقات كشف المعنى القرآني[٥٨].

(٥) **الكناية**، وهي عنده أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له، كقولك: كثير الرماد للمضياف، وطويل النجاد والحمائل، لطويل القامة. وهي صورة الكناية عنده البلاغيين، ولم يعرض لأنواع الكناية الشائعة عند البلاغيين: كناية عن صفة أو عن موصوف أو عن نسبة، وذهب إلى التفريق العقلي بين الكناية والتعريض مع أنه نوع في الكناية بحسب القرائن أو الوسائط، ولكن نزعته في توضح أساليب كشف المعنى والتمييز بينها بلاغياً قادته إلى ذلك التفريق، وهو فيه صاحب نظر بلاغي، واجتهاد فني.

أما طروحاته في علم البديع فهي غير قليلة، لتوفر الخطاب القرآني على فنون بديعية رفيعة، وكأن الزمخشري يعد علم البديع جزءاً بلاغياً موصولاً بعلمي: المعاني والبيان أكثر من كونه علماً بلاغياً مستقلاً على أنفراد. وقد عرض لفنون بديعية منها: الطباق في معنى الشيء وضده، أو الشيء وعكسه. والمشاكلة التي هي عنده دقة إنتظام الكلام، وجمال إنسيابيته وتمثله، نظماً ومعنى. وذكر الالتفات مشيراً إلى جماليته، وحسن تأدية المعنى في خلاله، وقرأ الأشكال التي يرد فيها أو عليها قراءة بلاغية لافتة. وذكر اللف والنشر، من خلال تطبقاته في التفسير عنده، في قوله تعالى: ﴿**ومن آياته منامكم بالليل والنهار، وابتغاؤكم من فضله**﴾ فيقول: ((هذا من اللف وترتيبه: ومن آياته منامكم وابتغاؤكم من فضله بالليل والنهار، إلا أنه فصل بين القرينين الأولين، بالقرينين الآخرين لأنهما زمانان، الزمان والواقع فيه كشيء واحد))[٥٩]. وذكر التناسب والتوافق أو ما صار معروفاً عند البلاغيين بـ (مراعاة النظير) وذكر التجريد مصطلحاً وتطبيقات، وكذلك التقسيم والتحصيل، وتأكيد المدح بما يشبه الذم وأسلوب الحكيم والتورية والفواصل القرآنية التي فضلها على السجع المعروف في سائر كلام الناس. وقد كان الزمخشري في الكشاف المفسر الوحيد ((الذي طبق تطبيقاً عملياً كاملاً علوم البلاغة لكشف أسرار الإعجاز وبيان دقائق النظم القرآني، على كل آية من آيات القرآن))[٦٠] وهو ما تنبه إليه القدماء كابن خلدون والمعاصرون اليوم.

٣- التطبيقات البلاغية في (موازنة) الآمدي (ت٣٧١هـ):

أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (٣٧١هـ) عالم لغوي وناقد أدبي ويعد كتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) من أشهر مصنفاته، إذ أعتمد فيه منهج الموازنات بين تجربتين شعريتين كبيرتين هما (أبوتمام الطائي وأبوعبادة البحتري الطائي) لما حظيا به من أهتمام نقدي كبير في عصرهما وبعده إلى اليوم. وقد أعتمد في منهجه الموازن، على معطيات نقدية منها: النقد والبلاغة واللغة والنحو، ولما كانت الدراسات الماضية والمعاصرة قد أفاضت في عرض تلك المعطيات وتحليلها، فسأشير إلى العناصر البلاغية التي صدر عنها الآمدي في موازنته بين الطائيين.

يعرف الآمدي البلاغة بانها: ((إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف... فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة، أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق، فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه))[٦١] فهو معنيّ بالمعنى الفني ذي التأثير المباشر الذي لا يستدعي طول تفكير، أو عميق تأمل، معني بالكلام الذي يكون معناه في ظاهر لفظه - كما قال الجاحظ، ولذا بدا أقرب إلى البحتري منه إلى أبي تمام المعروف بتعمقه في بناء الصورة الشعرية التي تستدعي التأمل العميق أحياناً، وفهْم المعنى فيها بالصدور عن التأويل. ولهذا كان أسلوب الإستعارة الذي ذهب فيه أبو تمام إلى ((التشخيص)) كثيراً، غير مقبول في عدد من أبيات أبي تمام، لأنه معني بالإستعارة القريبة، إذ قال: ((إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله))[٦٢] ولهذا عدّوا أبا تمام غريباً في بعض استعاراته خارجاً عن المألوف، من قبيل قوله:

جذبت نداهُ غدوة السبت جَذبة ... فخرَّ صَريعاً بين أيدي القصائدِ

إذ يعلق الآمدي عليه قائلاً: ((هذا وابيه معنى متناه في برودته وغثاثته وركاكته، ولشتيمة الممدوح عندي بالزنا، أجمل وأحسن من جذب نداء، حتى يخر صريعا، ولو لم يعلمنا أن ذلك كان غدوة السبت، كيف كان يتم برد المعنى))[٦٣]. وإذا كان الآمدي ناقداً بلاغياً في قراءة الاستعارات الغريبة عنده هنا، فكان يلزمه أن يحلل معنى الغربة في كل استعارة توفرت عليه لغة البيت، ولكنه انطلق من رفض مبدئي لنوع من الخروج على الأعراف أو التقاليد المألوفة فكان منفعلاً بالسخرية، أكثر منه محللاً للأداء البلاغي هنا في لغة الإستعارة.

ولغة النقد البلاغي عند الآمدي إزاء الصور التي لا يستسيغها غير بلاغية، إذ لا يعنى بالتحليل قدر عنايته بالرفض الساخر، من ذلك تعليقه على قول أبي تمام في وصف فتاة:

ملطومة بالوردِ أطلق طرفها ... في الخلق فهو مع المنون محكَّمُ

إذ يقول في قراءته لهذا البيت: ((ملطومة بالورد، يريد حمرة خدّها، فلِمَ لم يقلْ: مصفوعة بالقار ويريد سواد شعرها، ومخبوطة بالشحم يريد امتلاء جسمها، ومضروبة بالقطن يريد بياضها.. إن هذا لأحمق ما يكون اللفظ وأسخفه وأوسخه))[٦٤].

ومع أن المتلقي المعاصر اليوم قد يتفق مع الآمدي في ضعف هذا النمط من التصوير الاستعاري، كما قد يتفق معه المتلقي القديم، ولكن الذي لا يذهب إليه الدارسون المعنيون بالنماذج العالية من شعر أبي تمام، وهي كثيرة جداً، يرغبون في القراءة البلاغية التحليلية المتأملة التي تفصح عن خصائص الجمال أو سمات الضعف الفني، وليس مجرد تعليق ساخر هو إلى الشتيمة أقرب منه إلى السخرية.

وعلى غرار الإستعارة، يعرض الآمدي لفنون التجنيس وأشكالها عند أبي تمام، إذ هو رأس مدرسة بديعية فيها، حتى قال في تجنيسات أبي تمام: ((والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب، وجدّ في طلبه واستكثر منه وجعله غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه فيه أقلَ من خطئه))[٦٥] ويعزز هذه الرؤية الإنطباعية بنماذج من تجنيسات أبي تمام. ثم يعرض لنماذج من (فن الطباق) عند أبي تمام، ويكثر من ذكر نماذج رآها ضعيفة فنياً، ويشير إلى نماذج عدّها من إحسان الشاعر كمثل قوله:

قد يُنعم الله بالبلوى وإن عَظُمت ويَبتلي الله بعضَ القوم بالنعم

وكأن النزعة الإرشادية وصورة الحكمة الواضحة الابعاد هنا تنسجم مع منهج الآمدي في الشعر الموصوف بالجودة عنده، ولهذا استحسن هذا البيت وأمثاله في شعر أبي تمام[٦٦].

وحين يذهب للإستعارات والتشبيهات والتجنيسات والطباق وغيرها من أساليب البيان التي صدرت عنها لغة البحتري، يخلص إلى نتيجة يقدم فيها البحتري على أبي تمام؛ إذ يقول: ((فأما مساويء البحتري من غير السرقات، فقد حرصت واجتهدت، أن أظفر له بشيء يكون بازاء ما أخرجته من مساويء أبي تمام في سائر الأنواع التي ذكرتها، فلم أجد في شعره – لشدة تحرزه وجودة طبعه وتهذيب ألفاظه – من ذلك إلا أبياتاً يسيرة))[٦٧].

ولما كان البحتري شاعراً مطبوعاً، يصدر في أسلوبه الشعري عما تواضع عليه السابقون، حتى صار نظرية أو جزها المرزوقي في (عمود الشعر عند العرب) بقوله: ((أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له....))[٦٨] فقد كانت أبرز العناصر البلاغية التي أتهم أبو تمام بالخروج فيها على لغة الإستعارة، فيما يتصل بمناسبة المستعار منه للمستعار له، وهو ما لم يؤخذ على البحتري.

ويبدو تمسك الآمدي بأسلوب الإستعارة كما هو في لغة القدماء، قد أملى عليه أن يخرج أبا تمام في بعض شعره من عمود الشعر، إذ يرى أن المستعار منه غير مناسب للمستعار في غير قليل من استعارات أبي تمام، وهو ما لا يجده عند البحتري الذي كان مقدماً عند الكتاب والشعراء المطبوعيين التقليدين وعند الأعراب وأصحاب البلاغة، ولهذا لم يجد الآمدي عنده خروجاً على عمود الشعر. وقد قال: ((وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف، ورداءة اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده، ويعميه، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ، يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس:

((لشعره ديباجة)) ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام))[٦٩].

وخلاصة القول، أن الآمدي في موازنته كان ناقداً صاحب منهج نقدي لم يكن محتفياً بالعناصر البلاغية قدر احتفاله بالعناصر النقدية وقد قام منهجه على أربعة مرتكزات هي: رأي أنصار البحتري وأبي تمام في تفضيل أحد الشاعرين وذم الآخر. ثم المعايب الشعرية عند الشاعرين وقد بدا فيها كاشفاً عن معايب أبي تمام إذ هي عنده أكثر. ثم فضل الشاعرين إذ أورد نماذج لأبي تمام كان فيها رائداً وشاعراً كبيراً، وأشاد بإحسانه فيها، ومدح سبقهإليها، وهكذا كان مع البحتري. ثم الموازنة القائمة على نقد تطبيقي اعتمد في كثير من آلياته على أساليب بلاغية مثل الفصاحة والبلاغة والتشبيه والإستعارة والمجاز والكناية وغيرها وكذلك على المحسنات اللفظية ولاسيما الجناس والطباق وغيرهما، وقد كشف في موازنته عن عقلية بلاغية واعية.

٤- التطبيقات البلاغية في وساطة القاضي الجرجاني بين المتنبي وخصومه:

الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت٣٩٢هـ) الذي عمل مدة طويلة قاضياً للدولة البويهية في إيران. وهو أديب بلاغي ناقد، يتصف بالنزعة الموضوعية في قراءة المعنى الشعري، مثل أغلب أدباء عصره، لأن الفني عنده موظف في توجيه الموضوعي واظهار فاعليته في استمالة قلوب المستمعين إليه وأذهانهم نحوه. ولما ظهرت في حياة المتنبي وبعد موته ظاهرة شعرية ضخمة هي الاحتفاء بشعر المتنبي من المريدين والازراء بشعره من غير القائلين بجودته الفنية، لأن المتنبي ملأ الدنيا وشغل الناس، في عصره وبعده، فمنهم المأخوذ به وفيهم غير العابيء به، ولا تعدم الحسناء ذاما، كما يقول العرب. وقد انبرى القاضي الجرجاني للوساطة بين الإتجاهين المأخوذين (بظاهرة المتنبي الشعرية) أو ما صار يعرف عند بعض الدارسين بـ (المعركة النقدية حول المتنبي) وكان كتابه (الوساطة) هو الحجة النقدية التي تتضمن حكمه في هذا الشأن، وهو حكم نقدي، ولكنه أفاد فيه من قضايا بلاغية غير قليلة، وإن بدا أهتمامه بها عابراً إذ يقول: ((وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء؛ في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه، لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثر سوائر أمثاله، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والإستعارة، إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض))[٧٠] فالجرجاني معني من البلاغة بروحها الفني وليس باطناعها التعليمي، والبديع في فنون البلاغة غاية أكثر منه وسيلة، ولذا يذكر من فنون البلاغة ما يرى فيه حاجة لمنهجه في الوساطة، ووسيلة للكشف عن المعنى الشعري، من دون أن يكون الأداء البلاغي عنده غاية مقصودة، ولذا تراه يقول في بدء وساطته: ((قد يمتنع بعض الأدباء عن تسمية بعض ما ذكرناه بديعاً، لكنه أحد أبواب الصنعة، ومعدود في حلى الشعر، وله أشباه تجري مجراه وتذكر معه كالألتفات والتوصل وغيرهما، ولو أقبلنا على استيعابها وتمييز ضروبها وأصنافها، لاحتجنا إلى اتباع كل ما يقتضيه؛ من شاهد وبيان ومثال. ولو فعلنا ذلك لبخسنا أبا الطيب حقه، وافتتحنا الكتاب بذكره ثم شغلنا معظمه بغيره، وإنما قدمنا هذا النبذ توطئة لما نذكره على إثره، وتدريجاً إلى مابعده، ليكون كالشاهد المقبول قوله وبمنزلة المسلم أمره))[٧١].

ومن فنون البلاغة التي صدر عنها في وساطته، أسلوب الإستعارة الذي أخذ بتوضيح مفهو مه عبر القراءة التطبيقية وفرق بينه وبين التشبيه البليغ في قول أبي نواس:

والحبُ ظهرٌ أنتَ راكبه   فإذا صرفتَ عنانه انصرفا

إذ يقول: ((إن بعض أهل الأدب ظنه استعارة وهو تشبيه أو مثل، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر أو كظهر تديره كيف شئت، إذا ملكت عنانه، فهو أما ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء، وإنما الإستعارة ما إكتفى فيه بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة، فجعلت في مكان غيرها))(٧٢).

وحين يقرأ استعارات المتنبي يعنى بالكشف عن لغة الأداء الفني الرفيع التي لم ينتبه إليها خصوم المتنبي من مثل قوله:

تَجَمَّعَت في فؤادِهِ هِمَمٌ   مِلءَ فؤادِ الزمانِ إحداها

إذ يقول: إن هذه استعارة لم تجري على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تصح الإستعارة وتحسن على وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة ويعلل لغة الإستعارة هنا عند المتنبي بشيوع ما يماثلها في أشعار العرب العالية وكلامهم الفني، موحياً بأن الذائقة التي لا تستجيب لهكذا نمط من الشعر إنما هي تطلب البساطة والمباشرة(٧٣).

ومن فنون البلاغة الأخرى، أسلوب التشبيه، في قول المتنبي:

بليتُ بلى الأطلال إنْ لم أقفْ بها   وقوفَ شَحيح ضَاعَ في التُّربِ خَاتمُهُ

لأن الصاحب بن عباد أخذ على المتنبي هذا البيت، وعابه عليه كثيراً، ولكن الجرجاني، يرى المتنبي يمثل نفسه في الوقوف على الاطلال بالشحيح وقد فقد خاتمه في بعض التراب، بما يكون معنى الحيرة المنفعلة بالحزن والتحسّر هو المعنى الموضوعي المباشر؛ إذ يقول الآمدي: ((إن التشبيه والتمثيل قد يقع تارة بالصورة والصفة وأخرى بالحال والطريقة، فإذا قال الشاعر، وهو يريد اطالة وقوفه: إني أقفْ وقوف شحيح ضاع خاتمه، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر والزمان والصورة، وإنما يريد: لأقفن وقوفاً زائداً على القدر المعتاد خارجاً عن حد الإعتدال، كما أن وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله وعلى ما جرت به العادة في أضرابه))(٧٤). ولما كان الذين أخذوا على المتنبي هذا المعنى معنيين بالوجه الموضوعي المباشر في الكلام، فقد عني الجرجاني بايضاح ذلك، وبيان مقبوليته الفنية، في الشعر عامة وفي الأداء الفني على نحوخاص.

وكما أفاض في الحديث في أسلوب الإستعارة، تطبيقياً، وعرض لصوره وأشكاله عند القدماء، في سياق إظهار المتنبي صادراً عنه وإن احتفل بخصوصيته من بينهم، وغير غريب في استعاراته لأن لغة القدماء حافلة بما يماثلها؛ فكذلك أفاض في لغة التشبيه وبيان أنماطها الموضوعية عند الشعراء، إذ قال: ((وللشعراء في التشبيه أغراض، فإذا شبّهوا بالشمس في موضع الوصف بالحسن، أرادوا به البهاء والرونق والضياء ونصوع اللون والتمام. وإذا ذكروه في الوصف بالنباهة والشهرة أرادوا به عموم مطلعها، وانتشار شعاعها، واشتراك العام والخاص في معرفتها وتعظيمها. وإذا قرنوه بالجلال والرفعة أرادوا به أنوارها وارتفاع محلها. وإذا ذكروه في باب

النفع والإرفاق قصدوا به تأثيرها في النشوء والنماء والتحليل والتصفية. ولكل واحد من هذه الوجوه باب مفرد وطريق متميز، فقد يكون المشبه بالشمس والنباهة والنفع والجلالة أسود، وقد يكون منير الفعال، كمد اللون وواضح الأخلاق كاسف المنظر))[٧٥].

ويبدوالجرجاني في وساطته بين المتنبي وخصومه ناقداً تأثرياً، يعنى بالتحليل الموضوعي، والكشف عن بواعث الإنطباع، يعرض أفكاراً وآراء ولمحات تتصف بالذكاء في قراءة المعنى الشعري، وإذا كان احتفاله بالفنون البلاغية عامة غير قليل، إلا أن عنايته بروح البلاغة بوصفها الفني الجمالي وليس القاعدي أو التقعيدي، عناية واضحة من خلال الإفادة من أساليب البيان كالإستعارة والتشبيه والكناية وأشكال المجاز عامة، وفي الافادة من أساليب المعاني النحوية كالالتفات والحذف والفصل والايجاز وأشكال الطلب وغيرها، وإن بدا في لغته النقدية غير معتنٍ بها، إلا أنه في سياقات طروحاته النقدية وآلياته البلاغية ملتفت إليها آخذ بروحها الفني. ولهذا بدا على مستوى النقد صاحب منهج فني تطبيقي (موازن أو مقارن) وعلى مستوى البلاغة صاب نظر ثاقب في العناية بفن البلاغة بوصفها الجمالي، أكثر من علم البلاغة بوصفه التقعيدي؛ حدوداً ومعاييرومعطيات عقلية.

٥- الجهو د البلاغية للشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ):

هو أبو الحسن محمد بن الطاهر أبي أحمد الحسين بن موسى بن محمد بن موسى بن إبراهيم بن موسى الكاظم بن جعفر الصادق بن محمد الباقر بن علي زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب (عليهم السلام) ولد في بغداد سنة (٣٥٩هـ) في القرن الرابع الهجري عصر ازدهار علمي، في العهد البويهي من العصر العباسي، وتوفي (رض) سنة (٤٠٦هـ) في مطلع القرن الخامس الهجري، مخلفاً تراثاً علمياً كبيراً، في الأدب والشعر والفقه والأخبار والسيرة وعلم البلاغة، ولم يصل الينا كل تراثه العلمي. والذي يعنينا هنا مؤلفاته في البلاغة وهي: المجازات النبوية وتلخيص البيان في مجازات القرآن.

أولاً: المجازات النبوية.

وهو دراسة بلاغية تطبيقية، قرأ فيها الشريف الرضي ثلاثمائة وواحداً وستين حديثاً نبوياً شريفاً، قراءة بلاغية كاشفاً ما فيها من استعارات ومجازات وكنايات، من دون أن يعنى بوضع الحدود بين استعارة واخرى ضمن أسلوب الإستعارة، ولا بين كناية واخرى في أسلوب الكناية، ولا بين أصناف المجاز من مرسل وعقلي وغيرهما، إنما عني بالكشف عن المعنى النبوي في ذلك الحديث أو هذا، في الصدور عن الأسلوب البياني الذي توفر عليه الحديث الشريف، وهي قراءة واعية تتصف بالنزعة الفنية العالية التي قصدها الكشف عن المعنى الموضوعي من خلال ذلك الأداء الفني البلاغي.

ويقول عن منهجه في هذا الكتاب أنه يكشف الشبه ويوضح المشتبه، على غرار كتابه (حقائق التأويل في متشابه التنزيل) إلا أنه هنا معني بأشكال المجاز من استعارات وكنايات وغيرها ثم يقول: ((أو رد ماكان داخلاً في باب الاستعارات اللغوية بكلية، أو بسعة كثيرة، والذي إعتمد عليه في استخراج ما يتضمن الغرض

الذي أنحو نحوه، وأقصد قصده، كتب غريب الحديث المعروفة، وأخبار المغازي المشهورة، ومسانيد المحدثين الصحيحة، مضيفاً إلى ذلك، ما يليق بهذا المعنى من جملة كلامهﷺ، الموجز الذي لم يسبق إلى لفظه، ولم يفترع من قبله، وجميع ذلك مما إتقنا بعضه رواية، وحصلنا بعضه إجازة، وخرجنا بعضه تصفحاً وقراءة، مستمدين في ذلك وفي سائر الأنحاء والمرامي والمطالب والمغازي توفيق الله سبحانه الذي يهون الشديد ويقرب البعيد ويذلل الصعب، ويقوم المعوج، وما توفيقنا إلا بالله))[٧٦].

ثم يأخذ بقراءة الأحاديث الثلاثمائة والواحد والستين قراءة بلاغية معمقة، على وفق أساليب البيان المعروفة حتى عصره. من ذلك قولهﷺ وقد نظرإلى (أحد) منصرفه من غزاة خيبر في وصف جبل أحد: (هذا جبل يحبنا ونحبه) فيقول الشريف الرضي: هذا القول محمول على المجاز... فالمراد أن (أحدا) جبل يحبنا أهله، ونحب أهله[٧٧]. ومن ذلك قولهﷺ: ((المسلمون تتكافأ دماؤهم، ويسعى بذمتهم أدناهم، ويرد عليهم أقصاهم، وهم يد على من سواهم)) إذ يرى الرضي أن (هم يد على من سواهم) استعارة ومجاز، من باب تشبيه التآزر والتلاحم والاجتماع باليد الواحدة، وقد يسمى أنصار الرجل يدا) على طريق الاتساع. ويرى أن اليد هنا بمعنى القوة، أي وهم قوة على من سواهم [٧٨] على أن القراءة البلاغية المتأخرة تعد (هم يد على من سواهم) من باب التشبيه البليغ ويكون المعنى هو وجه الشبه، أي أن ((القوة أو الاجتماع)) هو المعنى المباشر للحديث الشريف هنا. وعلى هذا السياق يقرأ أحاديث كثيرة ناظراً إلى التشبيه البليغ على أنه مجاز، من ذلك قولهﷺ في وصف الخيل: ((ظهورها حرز وبطونها كنز)) إذ يقول الرضي: هذا الحديث خارج على طريق المجاز، فظهورها حرز في معنى النجاة، وبطونها كنز في معنى ما تنتجه بطونها من ولادات وتكاثر لجنس الخيول[٧٩] غير أن البلاغة المتأخرة تعد هذا من باب التشبيه البليغ، والمعنى أو وجه الشبه في (ظهورها حرز) هو الحماية، والمعنى أو وجه الشبه في (بطونها كنز) هو النفع أو الإنتفاع مما تنتجه.

وقد يعرض الإستعارة بالمفهو م الذي صارت عليه صورتها البلاغية عند من جاء بعده من ذلك أنه قرأ قول رسول اللهﷺ: ((بعثت في نسم الساعة، ان كادت لتسبقني)) فيقول؛ كأن الحديث جعل للساعة نفساً كنفس الإنسان. وقال: بعثت في وقت أحس فيه بنفسها وقربها كما يحسن الإنسان، بنفس إذا قرب منه[٨٠] لأن النسم يعني النفس الإنساني (الهواء الضعيف) كما يعني النفس الإنسانية أو الروح أو النفوس جمع نسمة. وهذا الشكل من الإستعارة هو الإستعارة المكنية عند البلاغيين المتأخرين، وقراءة الرضي هنا هي مايصدرعنها البلاغيون إلى اليوم فيما صار يعرف بـ((التشخيص)).

ولكنه في حديث آخر يقرأ الإستعارة المكنية، كما هي عند المتأخرين؛ على أنها مجاز، وهي كذلك فن مجازي، ولكنها بعد التحديد البلاغي صارت استعارة مكنية، كما في قولهﷺ: ((قد أناخت بكم الشرف الجون)) فيقول الرضي: هذا القول مجاز لأنهﷺ شبه الفتن بالنوق المسنات، لجلالة خطبها واستفحال أمرها، وجعلها وهي السود هنا، لظلام منهجها والتباس مخرجها [٨١] وكلام الرضي هنا هو ما قال به البلاغيون بعده، ولكنهم حددوا نوع المجاز هنا بأنه (استعارة مكنية) ولم يختلفوا مع الرضي في تحليله البلاغي لأسلوب الإستعارة في هذا الحديث الشريف.

وعلى هذا النحو من فهم الإستعارة المكنية، وإن لم يذكر المصطلح إنما تحليله وقراءته، تشيران إليه، في قول رسول الله ﷺ: ((أخاف عليكم إذا صبّت الدنيا عليكم صبّا)) إذ قال الرضي: وهذه استعارة لأنه عليه ﷺ أراد إذا غمرتكم الدنيا بمنافعها وعمتكم بفوائدها، فشبّه كثرة ذلك بالوبل الغزير المنصبّ على الإنسان، في أنه يبله بدفعات ويغمره من جميع جهاته[٨٢]. والاحاديث الشريفة التي قرأها الرضي على هذا النحو البلاغي كثيرة جداً في باب الإستعارة، من ذلك قوله ﷺ: ((اغتربوا ولاتضووا)) إذ يقول الرضي: هذه استعارة المراد منها؛ انكحوا في الغرائب ولا تنكحوا في القرائب، لأنهم يقولون: الغرائب أنجب. فكانوا يقولون: القريبة تضوي، أي تأتي بولد ضاو هزيل، والغريبة تدهي. أي تأتي بالولد الداهية. وقديماً قال الشاعر:

فتى لم تَلدهُ بنتُ عمٍّ قريبة   فتضوي وقد يَضوي رَديد القرائبِ

وقال آخر:

وأترك بنت العمِّ وهي قريبة   مخافة أن تضوي عليّ سليلـــي

وقوله ﷺ: اغتربوا. عبارة عن هذا المعنى من احسن العبارات لأنه جعل التباعد عن المنكح في العشيرة والبيت، والذهاب به إلى غير الأصل بمنزلة الرجل المغترب الذي يوطن غير موطنه، ويسكن غير سكنه[٨٣].

عُني الشريف الرضي في المجازات النبوية باعتماد المنهج البلاغي التطبيقي، الذي يصدر في قراءة المعنى عن أساليب بلاغية انطلاقاً من النصّ، وليس من القاعدة البلاغة، وهي تجربة في التفكير البلاغي بدأها أبوعبيدة في (مجاز القرآن) وطوّرها الرضي في المجازات النبوية وفي مجازات القرآن، إذ هو مثال الأديب البلاغي الذي ينفتح على قراءة النصّ الرفيع بتفكير بلاغي حر وواع، اعتمده البلاغيون بعده وعملوا على تحديده وتقعيده والبناء عليه.

ثانيا: تلخيص البيان في مجازات القرآن:

وهو مؤلف بلاغي على قدر من الأهمية، وكتاب في التفكير البلاغي الكاشف عن المعنى القرآني اتصالاً بخصوصية الخطاب الصادر عن بنيات مجازية، لا يتم المعنى إلا بها، ولا يكون مشتملاً على القصد إلا من خلالها، ولا يكون دالاً اعجازياً إلا عبر اتصافه بذلك النزوع المجازي الاستثنائي الذي هو في كلام البشر أداء فني حافل بالمعنى، ولكنه في كلام الله سبحانه وتعالى معنى مقصود في الاحاطة بالمعنى القرآني والاشتمال على دلالاته الفنية. ((وفي مجال دعم البحث البلاغي وارسانه على المستوى التطبيقي يبدوكتاب (تلخيص البيان في مجازات القرآن) كتابا عالي القيمة، رفيع المستوى، في الكشف عن مجموعة ضخمة من العبارات المجازية في القرآن الكريم، وقد انبرى المؤلف في القيام بهذا العمل غير مدفوع – فيما يبدو– بعامل الدفاع عن القرآن والوقوف في وجه القائلين بعدم ورود المجاز فيه، كما كان الحال عند؛ ابن قتيبة، فعمله أقرب إلى أن يكون عملاً تفسيرياً خالصاً لكتاب الله، لكنه نحى فيه منحى أبي عبيدة من تناول سور القرآن سورة إثر سورة، مع الاقتصار في الحديث عن كل منها على تفسير المجاز في الآيات التي اشتملت عليه. بيد أن المجاز عنده، أضيق نطاقاً من المجاز عند أبي عبيدة، بل انه أقرب كثيراً، إلى المجاز عند

البلاغيين الخلص، لولا أن مدلوله يتسع عنده ليشمل ما يسمى عندهم (بالمجاز المرسل) وما يعرف بـ (الكناية) وقد يختلط بالتشبيه))[٨٤] على نحوما سبقت الإشارة إليه في (المجازات النبوية) في بعض من الاحاديث الشريفة السابق عرضها عن الرضي.

وفي تحليلات الرضي البلاغية نزعة أدبية، ووعي جمالي نافذ، وقدرة عالية على الاحاطة بابعاد المعنى وإيحاءاته، ربما بدا في بعضها متفوقاً كثيراً على كل البلاغيين الذين جاءوا بعده، من ذلك تحليله أو تفسيره لقوله تعالى: ﴿**واخفض لهما جَناح الذلّ من الرحمة، وقل ربِّ ارحمهما كما ربياني صغيرا**﴾{الاسراء/٢٤} التي رأى فيها البلاغيون المتأخرون استعارة مكنية، حيث شبّه الذل بطائر بجامع الخضوع واستعير الطائر للذل، ثم حذف ورمز إليه بما يدل عليه من لوازمه وهو الجناح، على أسلوب الإستعارة بالكناية في معناه: اخفض لهما جناحك ذلاً[٨٥].

ولكن الشريف الرضي يعرض لتفسير هذه الآية الكريمة بلاغياً، بأسلوب رفيع، وتفكير بلاغي يؤسس للقراءة الواعية، ولا يتقيد الا بما يجعل المعنى القرآني قريباً من وعي المتلقي بحسب اجتهاد الرضي، إذ يقول في هذه الإستعارة: ((هذه استعارة عجيبة، وعبارة شريفة، والمراد بذلك الأخبات للوالدين، إلانة القول لهما، والرفق واللطف بهما، وخفض الجناح في كلامهم، عبارة عن الخضوع والتذلل، وهما ضد العلووالتعزز إذ كان الطائر إنما يخفض جناحه إذا ترك الطيران، والطيران هو العلووالارتفاع وقد يستعار ذلك لفرط الغضب، والاستشاطة، فيقال: قد طار فلأن طيرةً، إذا غضب واستشاط، وإنما قال سبحانه: ﴿**واخفض لهما جناح الذلّ من الرحمة**﴾ ليبين تعالى، إن سبب الذل لهما، الرأفة والرحمة لئلا يقدر أنه الهو ان والضرعة وهذا من الأغراض الشريفة، والأسرار اللطيفة))[٨٦].

وقد يجمع الرضي بين الإستعارة والكناية في تفسير المعنى القرآني، وهو في ذلك يكشف عن المعنى بالصورة التي قال بها البلاغيون المتأخرون بعد تحديد مفاهيم للمصطلحات البلاغية، غير أن الرضي يتيح للمصطلح أن يأخذ سعة في الدلالة على المعنى، أما المتأخرون فيقيدون بالحدود التي اصطلحوا بها عليه، ولكن اللافت للنظر، إن قراءة المتأخرين هي عينها قراءة الرضي من ذلك تفسير قوله تعالى: ﴿**ولا تجعلْ يدك مغلولة إلى عنقل، ولاتبسطها كل البسط**﴾ {الاسراء/ ٢٩} إذ يقول: ((وهي استعارة. وليس المراد بها اليد التي هي الجارحة على الحقيقة، وإنما الكلام الأول كناية عن التقتير، والكلام الآخر كناية عن التبذير، وكلاهما مذموم))[٨٧].

وهي قراءة دقيقة عند الرضي، إذ قرأ الآية كلها على أنها استعارة وهي التي تعرف عند المتأخرين بالإستعارة التمثيلية التي تكون في التركيب، أو في الجملة، وهذا فهم دقيق، ولكنه جزّأ التركيب إلى معنيين بيانييْن، الأول معنى (البخل أو التقتير) والثاني معنى (الاسراف أو التبذير). وهما صورتان من صور الكناية عن صفة كما قال البلاغيون بعد الرضي.

والشريف الرضي في كتابيه (المجازات النبوية) و(مجازات القرآن) مفسر بلاغي صاحب منهج تحليلي تطبيقي في التفكير البلاغي، أسس لمن جاء بعده منهجاً بلاغياً

معنياً بقراءة الأسلوب والكشف عن المعنى، بالصدور عن النصّ الرفيع، وليس المعيار البلاغي المسبق، ولذا كانت تجربته تطبيقية في فن البلاغة، وليست تعليمية في علم البلاغة.

٦ - نظرية البيان في (أسرار البلاغة) عند الجرجاني (ت٤٧١هـ):

وضع عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت٤٧١هـ) في كتابه الشهير (أسرار البلاغة) العناصر الرئيسة الفاعلة في البيان العربي، على الرغم من كونها معروفة قبله، ولكنّه حدّدها فنياً عبر قراءة النصّ الرفيع، وأخضعها لمنهج بلاغي تحليلي، عبر تفكيره البلاغي غير التقليدي، ولهذا كانت قراءته في عناصر المجاز القائمة على علاقات المشابهة كالتشبيه والإستعارة والأخرى القائمة على المجاورة كالمجاز العقلي والمرسل والكناية، قراءة فاعلة، معنية بالكشف عن الأبعاد الفنية في أداء المعنى، والمؤثرات النفسية الصادرة عن ذلك، والكيفيات التي يجيء الكلام فيها مؤثراً في المتلقي، على نحو غير تقليدي، وقد بدأ بالمجاز القائم على علاقات المشابهة فقال: ((وأول ذلك وأولاه، وأحقه بأن يستوفيه النظر ويتقصاه، القول على التشبيه والتمثيل والإستعارة، فإن هذه أصول كأن محاسن الكلام – إن لم نقل كلها – متفرعة عنها وراجعة إليها كأنها أقطاب تدور عليها في متصرفاتها، وأنظار تحيط بها من جهاتها))[٨٨] إذ عرض لأسلوب التشبيه على أنواعه المؤثرة فنياً في صياغات الكلام الأدبي كالبليغ والتمثيلي والضمني، وفصّل في كل نوع مستشهداً له بالأمثلة التي أخذ بتحليلها بلاغياً، وأفاض في قراءة بعضها، وكذلك عرض لأسلوب الإستعارة، مفهوماً وأنواعاً ومعطيات، وقد بدا الجرجاني في هذا الإتجاه؛ ((مبتكراً كل الإبتكار، في جل ماعرض له من الإستعارة، وأقسامها والتشبيه وصوره والتمثيل ومواقعه، إذ لم يعرف السابقون عليه تقسيم المجاز إلى: مجاز في الكلمة، ومجاز في التركيب، وإن الأول لغوي، والثاني عقلي، وأن اللغوي منه مابني على التشبيه، وهو الإستعارة، ومنه ما بني على مناسبة أخرى، غير التشبيه، كاستعمال اليد في النعمة، والعين في الربيئة.. ولأن الإستعارة تجيء، مرة في الاسم، ومرة في الفعل، وإن الأخيرة تجيء في المصدر أولاً، ثم في الفعل ثانياً. ولأن من الإستعارة ما يكون تارة بأن تجعل الشيء الشيء وليس هو (التصريحية) كاستعمال الأسد في الشجاع، وما يكون آخر بأن تجعل للشيء والشيء وليس له (المكنية) كما جعل لبيد للشمال يداً، في قوله: (إذا أصبحت بيد الشمال زمامها).. وهكذا من كل ما أهتدي إليه من ضروب الإستعارة وما إليها، فهو مبتدع في هذا النهج والتنويع، مبتكر في هذا البيان والتفصيل))[٨٩] والذين جاءوا بعده إلى اليوم لم يخرجوا على تقسيماته، وربما أو حت لهم تحليلاته البيانية، وطرائق تفكيره البلاغي فيها، بتقسيمات الزيادة فيها له، والعرض وتحديد المصطلح للمتأخرين بعده، وبقي الجوهري في طروحاته؛ تلك القراءة البلاغية المتأملة في النصّ الأدبي الرفيع التي تعنى بسبر غوره، وعرض تجلياته، واستشراف معانيه.

أما في علاقات المجاز القائمة على المجاور، كالمجاز المرسل والعقلي والكناية وما إليها فقد أخذ بقراءة نصوصها، تحليلاً، وأقسامها تبويباً. فقد أوضح أن؛ ((أن كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأويل فهي مجاز))[٩٠] وبلغة المتأخرين: كل لفظ مستعمل في غير معناه الحقيقي فهو مجاز. غير أن هذا المفهو م عنده هو (المجاز العقلي) الذي يتم فيه إسناد الفعل إلى غير فاعله المباشر أو غير ماهو له لضرب من التأويل يقتضيه المعنى، ويقرؤه في قوله تعالى: **﴿وإذا تليت عليهم آياته زادتهم إيمانا﴾** وفي قوله تعالى: **﴿وأخرجت الأرض أثقالها﴾)** لأن زيادة الإيمان تكون من الله سبحانه، والأرض تخرج أثقالها بأمر الله، وهكذا تتعدد العلاقات بين الفاعل المجازي والفاعل الحقيقي في المجاز العقلي، من سببية إلى مسببية إلى حالية إلى محلية إلى مكانية إلى مصدرية، ويعرض الجرجاني للعلاقات، عرضاً بلاغياً أقرب في دلالته إلى معاني النحو منه إلى العمق المجازي البياني، لخصوصية المجاز العقلي. ثم يقرأ المجاز المرسل، تعريفاً وخصائص عبر الأمثلة، ويفرق بينه والمجاز العقلي وبينه والتمثيل، ويُعنى كثيراً بعلاقات المجاز المرسل، ويستشهد لها بالأمثلة الكثيرة ويعمل على تحليلها بلاغياً بعمق فني، وحس أدبي يكون فيه أقرب إلى مفهو م المعنى البياني.

ومن يقرأ (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) معاً يلحظ أن الجرجاني درس في الأسرار، المجاز العقلي الذي هو أقرب إلى معاني النحومنه إلى علم البيان، ودرس الكناية في دلائل الإعجاز، والأقرب لها أن تكون في أسرار البلاغة. غير أن الجرجاني كان فاعلاً في نظرته إلى جمالية اللغة في إبداع المعنى، بما يشير إلى توفر النحو على عناصر فنية في أداء المعنى وتوفر علم اللغة عامة على سياقات فنية خاصة إلتزمت بقواعد اللغة القياسية، فكانت إلى القاعدة والمعيار أقرب منها إلى البناء الفني ومعطياته، غير أنها في طروحاتها ونصوصها الأولى جزء من عناصر الأداء اللغوي في مستوياتها العامة، تلك التي تضمر شكلاً فنياً في التعبير عن المعنى، ولونا من الأداء الصادر عن القاعدة اللغوية ولكنه يبعث على التأويل عند قراءته في النصوص العالية.

ويرى شوقي ضيف أن عبد القاهر الجرجاني هو واضع نظرية البيان العربي وان هو لم يتوسع في الإستعارة التمثيلية، وعرض للكناية في الدلائل ولكنه ((وضع قوانين البيان العربي، لأول مرة في العربية وضعاً دقيقاً... فقد كان همه في (أسرار البلاغة) أن يكشف عن دقائق الصور البيانية متخللاً لها بنظرات نفسية وذوقية جمالية رائعة، إذ كان محيطاً بنماذج الشعر العربي وفرائده، وكان له حس مرهف، وبصيرة نافذة، استطاع بهما، على الرغم من محاولته وضع القوانين لنظريتي: المعاني والبيان، أن يجعل منهما بنيتين حيّتين، تخلو خلوا تاماً من جفاف النظريات وقواعد العلوم، بل لكأنهما روضان مونقان يرفان بالنضرة والعطر والضياء، وواضح أنه لم يحاول وضع نظرية في علم البديع، وإن كان فصّل القول في أسرار البلاغة، عن الجناس والسجع وحسن التعليل وأشار غير مرة إلى الطباق، ولكنه لم يحاول وضع نظرية عامة له، ولووضع لأعفى أصحاب البديع، من توزّع مباحثهم فيه، توزعا حال بينه وبين أن تصبح له نظرية متشابكة، على نحو نظريتي: المعاني والبيان))[٩١].

إن تجربة الجرجاني البلاغية في نظرية البيان تنفرد بخصائص ميّزت تفكيره البلاغي ممن سبقوه، ومن جاءوا بعده، ممن عنوا بالقاعدة والمعيار والحد، على فنية النصّ الأدبي الرفيع.

حين قرأ نماذج صادرة عن أسلوب التشبيه، تأمّل في عملية التأويل التي ينفعل بها العقل في التعبير عن المعنى البياني، حتّى سمّاه، أعني نوع التشبيه المتصف بهذا النحوـ (تشبيه التمثيل) أو (التشبيه العقلي) ولاسيما حين تخيل وجه الشبه صادراً عن أوجه متعددة وصور متحركة.

حين قرأ تأثير لغة التشبيه أفاض في الحديث عن أسرار قيمته الفنية ومؤثراته النفسية في المتلقي، وقرأ في هذا المنحى أشكال (تشخيص المعاني وتجسيد المشاعر) وقد أفاد من ذلك في الإستعارة المكنية على نحو خاص، وكأن النزعة الحسية عنده مؤدية إلى المعرفة العقلية.

حين قرأ نماذج التشبيه الضمني كشف عن نزعة عقلية، يصدر فيها المعنى الفني عن مؤثرات عقلية تحتكم إليها القراءة وموجهاتها وقد كان في ذلك رائداً أخذ عنه المتأخرون.

وقد حظيت تجربة الجرجاني في منهجه البلاغي الفني التحليلي بعناية الدارسين والبلاغيين المعاصرين والنقاد، على نحو استثنائي، لعمق تفكيره البلاغي وجدّة طروحاته وثرائها البياني.

٧ - نظرية المعاني في دلائل الإعجاز للجرجاني (ت٤٧١هـ):

وضع الجرجاني كتاب أسرار البلاغة أولاً، في أساليب قراءة المعنى البياني من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، وكأنه أدرك بعد تجربته في (الأسرار) أن المعنى بوصفه مدار همّ الكاتب ومحط إفصاح النصّ والباعث على التأويل لدى المتلقي، هو ما ينبغي أن يعنى به فيكون مدار دراسة معمقة، فجاء كتابه الثاني (دلائل الإعجاز) مكملاً للوجه الأول من تجربته في التفكير البلاغي، وكأن الجرجاني تنبّه إلى ضرورة وضع نظرية جديدة في قراءة المعنى، يكون البيان جزءاً فيها، وكذلك البديع، وكذلك النحو، وهكذا جاء كتابه تجربة فاعلة في وضع (نظرية النظم) منهجاً بلاغياً في قراءة المعنى. ولهذا تجد الجرجاني في الدلائل نحوياً يتحدث في القواعد القياسية للغة، ولغوياً يتحدث في الدلالات التي يخرج إليها الكلام في بنياته وظواهره اللغوية، وبيانياً يتحدث في الإستعارة والمجاز والكناية والتشبيه والتمثيل، وبديعيا يتحدث في السجع والجناس والمزاوجة والتقسيم. ونظريته في النظم هدفها قراءة المعنى القرآني، لما للخطاب القرآني العظيم من حضور إعجازي مدهش، وصياغات تستدعي التأمل، وتستحث التأويل.

ونظرية النظم (الجرجانية) هي صور التأليف اللغوي أو البناء اللغوي للجملة أو النصّ، على وفق مايقتضيه المعنى، أو يستهدفه القصد، وبلغة الجرجاني هو: ((أن تضع كلامك، الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها))[٩٢]. ويوضح في سياق آخر فيقول: ((معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلام بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلام ثلاث: اسم وفعل وحرف،

وللتعليق فيما بينها طرق معلومة))[٩٢] لأن بناء الجملة على صورة من الأداء اللغوي، يقتضيها المعنى، وقواعد اللسان فيها. فتؤدي بما يبثه فيها وعي الكاتب أو القائل، إلى إبداع المعنى بشكل أو بأخر، وهنا تكون جمالية المعنى صادرة عن كيفية التعبير، وليس عن مكونات ذلك التعبير في حدودها المجردة البسيطة أو الأولية. وقد أوضح الجرجاني ذلك، بالعرض البلاغي والتحليل الفني إذ قال: ((وهل نجد أحداً يقول: هذه اللفظة فصيحة، إلاّ وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؛ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن من حسن الإتفاق بين هذه وتلك من جهة ومعناهما. وبالقلق والنبوعن سوء التلاؤم. وإن الأولى لم تلق بالثانية في معناها. وإن السابقة لم تصلح أن تكون لفقاً للتالية في مؤدّاها وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى: ﴿**وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين**﴾ فتجلى لك الإعجاز وبهرك الذي ترى وتسمع إنك لم تجد مأو جدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لأمر يرجع إلى ارتباط هذه الكلم، بعضها ببعض، وإن لم يظهر الحسن والشرف، إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقر بها إلى آخرها، وإن الفضل نتائج ما بينها، وحصل من مجموعها))[٩٤]. ولايضاح هذا يذهب الجرجاني عميقاً في شرح بعض الأساليب النحوية والتراكيب اللغوية، وطرائق التعبير البيانية، تلك التي يتمايز بها الشعر أو في الأداء الشعري والكتّاب في أساليبهم في الكتابة، ولما كان الخطاب القرآني العظيم من حيث هو كلام الله سبحانه، مختلف عن كلام البشر وهو فوقه في كل شيء، ولذا فهو معجز، وقد تباين العلماء ومنهم علماء البلاغة في الكشف عن دلائل الإعجاز، وقد كان قصده من نظريته في النظم بيان ذلك الإعجاز، فقد خلص إلى القول: ((فإذا تبين الآن، أن لا شك، ولا مرية في أن للنظم شيئا غير توخي معاني النحو، واحكامه فيما بين معاني الكلم، ثبت من ذلك أن طالب دليل الإعجاز في نظم القرآن؛ إذا هو لم يطلبه في معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه، ولم يعلم أنها معدنه ومعانيه وموضوعه ومكانه، وإنه لا مستنبط له سواها، وأن لا حاجة لطلبه فيما عداها، غارّ على نفسه بالكذب من الطمع، وسلم لها إلى الخدع، وإنه أبى أن يكون فيها، كأنه قد أبى أن يكون القرآن معجزاً بنظمه، ولزمه أن يثبت شيئاً آخر يكون معجزاً به))[٩٥].

وهنا يرى بعض الدارسين المعاصرين، إن خلاصة ما يذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم، يمكن إيجازه في أربعة محاور هي:

١- أنه لا فصل بين الألفاظ ومعناها، ولا بين الصورة والمحتوى، ولا بين الشكل والمضمون في النصّ الأدبي، أو الكلام العالي.

٢- إن البلاغة في النظم لا في الكلمات مفردة، ولا في مجرد المعاني، والباحث عن الإعجاز عليه أن يتبعه في النظم وحده.

٣- إن النظم هو مراعاة معاني النحووأحكامه وفروعه ووجوهه فيما بين معاني الكلم.

٤- ولذلك أخذ عبد القاهر في كتابه الخالد (دلائل الإعجاز) يعرض لوجوه تركيب الكلام، على وفق أحكام النحو، مستنبطاً الفروق بينها، عارضاً لأسرار المزية والحسن والبلاغة فيها.

ونظرية النظم بما اشتملت عليه من تطبيقات بلاغية واسعة، لم يعرض لها أحد قبل الجرجاني، ولذا جهد في إيضاحها والدفاع عنها من أول كتابه: دلائل الإعجاز إلى آخره[٩٦].

ويقدم الدكتور محمد مندور في كتابه (في الميزان الجديد) سبعة عناصر فنية وموضوعية، اتصف بها تفكير الجرجاني البلاغي، في ثنايا نظرية النظم عنده وهي:

١- إن الأدب فن لغوي تخضع فيه الفكرة أو الإحساس للفظ، والجرجاني يبدأ في (النظم) بنظرية فلسفية في اللغة ثم ينتهي إلى الذوق الشخصي الفاعل.

٢- النقد وضع مستمر للمشاكل، فلكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن نعرف كيف نراها، ونضعها ونحكم فيها.

٣- الحكم على النظم هو النظر في المعنى منظوماً، والذوق هو الفيصل في الحكم على دقائقه وإليه فطن الجرجاني، بحس أدبي صادق، وإليه يُحتكم في نظم المعاني التي تعبر عنها.

٤- وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطي الأعراب والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة، فعني بها من حيث الجودة، ونقدها نقدا أدبيا بلاغياً.

٥- احساس عبد القاهر الأدبي سابق دائماً لعقله.

٦- اهتدى عبد القاهر إلى كل تلك الحقائق التي لم يكن في تفكير اليونان ما يماثلها كما أن في علم اللسان الحديث ما يؤيدها، ونزعته ومواهبه الفطرية باعثة على ذلك.

٧- ليس لنظرية النظم من القيمة ما لتطبيقاته، التي تكشف عن ذوق سليم وما نظرية عبد القاهر في رمزية اللغة، وردّ المعاني إلى النظم، وما منهجه في نقد النصوص، نقدا موضعياً، إلا مراحل تنتهي به، إلى الذوق الذي يدرك الدقائق، ويحس بما تحيط به المعرفة ولا تؤدّيه الصفة[٩٧].

وتجربة عبد القاهر البلاغية في (دلائل الاعجاز) مثال للتفكير البلاغي المبدع الذي يستشرف المعنى، ويكشف عنه للمتلقي، مستنبطاً من النصّ عند الكشف عن مقومات قراءة جديدة، وفكر بلاغي استثنائي، يفتتح الحدودة لا يقف عندها وهو تذهب إليه الأسلوبية الحديثة في القراءة والتحليل.

ثالثاً: التكريس/ نزعة التقنين المنطقي:

وهو إتجاه في التأليف والتفكير البلاغيين في التراث العربي، ذو نزعة تعليمية وعناصر منطقية وإتجاه إلى القواعد وتطبيقاتها وإلى المثال وتفرعاته، وإلى التعريفات الجامعة المانعة، والتقسيمات التي ينفتح معها الأسلوب البلاغي الواحد إلى اقسام كثيرة. وهذا الإتجاه هو الذي يعنى بتكريس طرائق معينة وأساليب مخصوصة في قراءة المعنى وفي الكشف عن كيفية التعبير. وهو اتجاه تعليمي أوليّ يضع الأسس للبيان، والقواعد القياسية للمعنى، والمحسنات البديعية التي تضفي على اللفظ، قدرة من تأثير في المتلقي. أو تضفي على المعنى عمقاً فنياً باعثاً على التأويل.

انطلق إتجاه التكريس من القاعدة ومعطياتها إلى النصّ الأدبي أو الفني، وكأنّ قراءة النصّ موصولة بمعايير سابقة، وهو ما أضعف التفكير البلاغي في هذا الإتجاه، ولما كانت طروحاته الرئيسة قد ظهرت في البيئات غير العربية من الدولة الإسلامية، مثل خوارزم وخراسان وغيرهما فقد بدا البلاغيون فيها يبالغون في رسم التقسيمات البلاغية وحدودها وتفريعاتها، وتعريف كل جزء منها، حتى بدت أقرب إلى طرائق في تعليم فن القول للمبتدئين، منها إلى أن تكون علوماً بلاغية، ذات معطيات بيانية مؤثرة.

وقد اتصفت الطروحات البلاغية في مؤلفات هذا الإتجاه بوضوح التأثير المنطقي، تفكيراً ومنهجية في القراءة، وبالافادة من طروحات الفلاسفة في تعميق الحس التعليمي الذي يضع القواعد الفاعلة في اتقان فن القول، والأساليب المؤثرة بلاغياً في قراءة المعنى، ومن كتب هذا الإتجاه: كتاب نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز لفخر الدين الرازي (ت٦٠٦هـ) وكتاب (مفتاح العلوم) للسكاكي (ت٦٢٦هـ) في قسمه الثالث الخاص بعلوم البلاغة. وكتاب (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) لضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ) وكتاب (تلخيص مفتاح العلوم) للخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ) وقد نال كتاب السكاكي في قسمه الثالث (مفتاح العلوم) عناية علماء البلاغة بعده، فكثرت تلخيصاته، وتعددت شروحه، ولم يأتِ من جاء بعد الرازي والسكاكي بجديد، بل ساد هذا المنهج في التاليف والتفكير البلاغيين، لأن الصورة التعليمية التي تفصح عنها مؤلفات هذا الإتجاه قد هيمنت، ولهذا بقيت التجارب العالية عند الجرجاني والزمخشري والرضي هي الأقوى حضوراً في الفكر البلاغي عند العرب، ولذا سنعرض لمؤلفات التقنيين المنطقي بايجاز.

١- مفتاح العلوم في قسمه الثالث، للسكاكي (ت٦٢٦هـ):

لما كان المتلقي في عصر السكاكي معنياً على نحو رئيس بالاحاطة بالعلوم والفنون البيانية التي تتيح له أن يفهم الآخر العربي، ويستقبل معانيه، وأن يخاطبه بما يشبه أسلوبه وبيانه ليوصل إليه مقاصده أو معانيه، فقد اختصر السكاكي تجارب رائدة سبقته في التأليف البلاغي، هي ما قاله الزمخشري في الكشاف، وعبد القاهر في (الأسرار) و(الدلائل) والرضي في (المجازات النبوية) و(المجازات القرآنية) وقبلهم الرماني في رسالته في إعجاز القرآن، فجاء مفتاح العلوم تفكيراً بلاغياً ذكيا وعاقلاً في استنباط النزوع التعليمي، واختصار المصطلحات والتقسيمات والحدود،

البلاغية ضمن ثلاثة تقسيمات رئيسة هي البيان في علم البيان ومعاني النحوفي علم المعاني والمحسنات اللفظية والمعنوية في علم البديع. ولما كان ناجحاً في الفهم والاختصار، وذكياً في الاستنباط والتحديد والتعريف، لوضع علم البلاغة الذي يتيح للمتعمق فيه تدبّر فن البلاغة وربما الإبداع فيه، فقد حظي كتابه (المفتاح) بشهرة في عصره وبعده. وكثرت تلخيصات المفتاح كما كثرت شروحه.

بدءاً يعرف السكاكي البلاغة بأنها: ((بلوغ المتكلم في تأدية المعاني حداً له اختصاص بتوفية خواص التراكيب حقها، وإيراد أنواع التشبيه والمجاز والكناية على وجهها))[٩٨] فهو هنا يرى البلاغة في علمي: المعاني والبيان، ولايضع البديع علما رئيساً فيها.

وحين يأتي على تعريف علم البيان، يعرف ((البيان هو إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في وضوح الدلالة، وبالنقصان، لحترز بالوقوف على ذلك، عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه))[٩٩] وهو يحدد البيان في (طرق مختلفة) قاصداً: التشبيه والمجاز والإستعارة والكناية.

وحين يأتي على علم المعاني، يعمل على تعريفه، مستنبطاً إياه من صورته البلاغية عند عبد القاهر في دلائل الاعجاز) فيرى: ((إن علم المعاني هو تتبع خواص تراكيب الكلام، في الإفادة وما يتصل بها، من الاستحسان وغيره، ليحترز بالوقوف عليها، عن الخطأ في تطبيق الكلام، على ما يقتضي الحال ذكره))[١٠٠] وكأنه أطلق على أسس النظم عند عبد القاهر مصطلح (علم المعاني) ليقصد به أساليب مخصوصة هي: الخبر والإنشاء والتقديم والتأخير والحذف والذكر والفصل والوصل، والايجاز والاطناب والقصر. ثم جاء بعد تحديد (علم البيان) وموضوعاته و(علم المعاني) وموضوعاته إلى تحديد (علم البديع) وموضوعاته، إذ عرفه تحت مصطلح المحسنات وهي عنده: ((وجوه مخصوصة كثيراً ما يصار إليها لتحسين الكلام))[١٠١] وقسمها إلى محسنات ترجع للمعنى مثل: المطابقة والمقابلة والمشاكلة والمزاوجة والتقسيم والايهام والجمع والتفريق وغيرها، وقسم من المحسنات يرجع إلى اللفظ، كالتجنيس والسجع والفواصل والترصيع وغيرها. ولم يطلق عليها السكاكي مصطلح (علم البديع) إنما (محسنات) أما الذي أطلق عليها (علم البديع) فهو الخطيب القزويني حين عمل على تلخيص المفتاح.

ويرى الدكتور أحمد مطلوب؛ إن تقسيم السكاكي للبلاغة إلى علوم ثلاثة، لا أساس له، ولايمكن الأخذ به في دراستها، دراسة تقوم على الذوق والمقاييس الفنية. ويتضح خطأ هذا التقسيم في نواحي أهمها مايتعلق بتعريف السكاكي للمعاني والبيان. فإذا كان علم المعاني عنده معنياً بتتبع خواص تراكيب الكلام، فإن البيان هو الآخر معني بتتبع خواص تراكيب الكلام أيضاً، فالأساليب الداخلة ضمن علم المعاني والأخرى الداخلة ضمن علم البيان معنية عناية بيانية بلاغية بتتبع خواص تراكيب الكلام الذي يصدر عنه النصّ الإبداعي. لأن الصلة بين (البيان) و(المعاني) وثيقة من جهة مطابقة الكلام لمقتضى الحال. أما تعريف علم (البيان) بأنه؛ أداء المعنى بطرق مختلفة، لا يخص (البيان) وحده إنما (علم المعاني) يرد في هذا الإتجاه، إذ يستطيع المتلقي، أن يؤدي المعنى الواحد بطرق مختلفة، بالزيادة في الوضوح، أو بالنقصان في

موضوعات المعاني... ويستنتج من ذلك، أن مطابقة الكلام لمقتضى الحال تشمل مباحث البلاغة كلها، وأن تتبع خواص تراكيب الكلام، لا تخص نوعاً واحداً من أقسام البلاغة، كما أن الاستحسان والاستهجان ينطبق على موضوعات البلاغة كلها... ولهذا لا يتفق البلاغيون بعد السكاكي على استقرار كامل لما يتضمنه كل علم من موضوعات، فقد ترد عند بعضهم مباحث في علم المعاني هي من علم البديع، وترد في علم البيان موضوعات أوردها بعض البلاغيين في علم المعاني(١٠٢).

ويمكن أن نؤشر أهم السمات أو الخصائص التي اتصف بها أسلوب السكاكي في التأليف البلاغي، بما يكشف عن منحاه في التفكير البياني؛ إذ يتضح عنده:

(١) جمود الأسلوب في قراءة النصّ الأدبي الرفيع، عند التحليل البلاغي من جهة، وجفاف الامثلة المختارة أحياناً، بما يصل المتلقي إلى عدم صدورها عن أديب معني بالأداء الفني الجميل.

(٢) مبالغته في تقعيد القواعد، والعناية بوضع التعريفات التي رأى فيها اللاحقون عدم احاطتها بالمعنى الذي تشير إليه في التطبيق البلاغي، كما في التعريفات الرئيسة لعلوم البلاغة.

(٣) هيمنة علم المنطق على أسلوبه، وروح طروحاته البلاغية، من ذلك حديثه في علم المعاني عن أسلوب الطلب، إذ قال: ((الطلب إذا تأملت نوعان: نوع لا يستدعي في مطلوبه إمكان الحصول.... ونوع يستدعي فيه إمكان الحصول، والمطلوب بالنظر إلى أن لا واسطة بين الثبوت والأنتقاء يستلزم انحصاره في قسمين: حصول ثبوت متصور، وحصول انتقاء متصور، وبالنظر إلى كون الحصول ذهنياً وخارجياً يستلزم إنقساما إلى أربعة: حصولين في الذهن وحصولين في الخارج، ثم إذا لم يزد الحصول في الذهن على التصور والتصديق لم يتجاوز أقسام المطلوب ستة: حصول تصور وتصديق في الذهن، وحصول انتقاء تصور أو تصديق فيه، وحصول ثبوت تصور أو انتفائه في الخارج))(١٠٣) وهذا الخطاب هو من علم المنطق وهو إلى علم الاستدلال في المنطق أقرب منه إلى علم البلاغة، ثم هو ليس من البلاغة في شيء.

(٤) كون السكاكي فيلسوفاً ومنطقياً ومتكلماً، فإن تلك العلوم وجدت تأثيرها واضحاً في خطابه البلاغي وفي أفكاره وطروحاته عامة.

(٥) أتجه السكاكي في كتابة البلاغة إتجاهاً تقريرياً، يضع القاعدة أولاً ثم ينطلق منها إلى ما ينقسم عنها أو يتفرع منها، ويعنى في كل ذلك بالاستشهاد لكل قاعدة أو قسم أو فرع بمثال أو أكثر، وربما لجأ إلى أمثلة من صنعه لملء الفراغ فيها فيما كان قد وضعه مسبقاً.

(٦) السكاكي أنموذج يمثل عصره وتطلعاته الثقافية ومتطلباته العلمية في علم البلاغة، وفي النظر إلى فن البلاغة انطلاقاً من علم البلاغة وليس العكس، وقد اجتهد في وضع ملامح محددة لعوم البلاغة وفنونها، وهو في كل ذلك صاحب منهج تقعيدي تقنيني في البلاغة العربية، وإن كان بعض الذين قبله أعمق منه في التفكير والتحليل البلاغيين.

٢- المثل السائر لضياء الدين بن الأثير (ت٦٣٧هـ):

هو أبوالفتح نصر الله ضياء الدين بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني المعروف بابن الأثير، ولد في جزيرة ابن عمر في الموصل بالعراق سنة (٥٥٨هـ) وكان أول حياته طالب علم، حريصاً على الإحاطة بعلوم عصره، وفي المرحلة الثانية من حياته صار وزيرا وشغل مناصب عالية في العهد الأيوبي، غير أنه لم يجد راحة في هذه المرحلة، إذ هي مرحلة عراك سياسي، والمرحلة الثالثة من حياته هي التي استقر به مطافها في الموصل حتى وفاته سنة (٦٣٧هـ) مخلفاً ثروة علمية كبيرة، تتوزع على ثلاثة محاور علمية هي: محور البلاغة وصناعة الإنشاء ومحور المعارف العامة ومحور المختارات، وأغلب مؤلفاته بين مفقود لم يصل إلينا، وبين مخطوط لم يحقق، ومن كتبه المطبوعة (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر والجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور والاستدراك والوشي المرقوم في حل المنظوم وديوان ترسل بعدة مجلدات المختار منه مجلد واحد وله كتب أخرى مخطوطة أو تنتظر التحقيق منها: الأخبار النبوية وكتاب الأمثال وكتاب البديع والبرهان في علم البيان وتحفة العجائب وطرفة الغرائب والحماسة ورسالة في الأزهار ورسالة في الضاد والظاء ورسالة في وصف مصر وكتاب السرقات الشعرية وكتاب العقد وعمود المعاني والقول الفائق وكتاب في الأدعية وكفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب وكنز البلاغة ومؤنس الوحدة وكتاب في الاختبارات الشعرية، وكتاب المرصع وكتاب المعاني المخترعة والمفتاح المنشأ في حديقة الإنشا ومقالة في الحكم بين المعنيين ومناضرة بين الخريف والربيع)[١٠٤].

والناظر في مؤلفات ضياء الدين ابن الأثير يلحظ النزعة الموسوعية في تأليفاته بما يشير إلى تنوع معارفه، وثرائه الثقافي، وهو ما يكشف عن نزعة الاعتداد بالنفس، والمبالغة في ذلك حدّ النظر إلى تراث السابقين عليه بعين النقصان، ثم أن يُعنى على صعيد طروحاته البلاغية، بوضع القواعد والتقسيمات الصادرة عنها، والتعريفات وما يقع ضمنها من مفاهيم وموضوعات عاداً ذلك، تحديداً للفكر البلاغي، وتأسيساً لما يؤدي إلى الإحاطة بعلم البلاغة؛ معرفة وتطبيقاً، وبفن البلاغة فهماً وتذوقاً وكشفاً عن المعنى. ولما كان كتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) أنموذجاً يتوفر على طروحاته في البلاغة وفي النقد الأدبي وقد حظي بتحقيق جيد وتم نشره، فسأعرض لموضوعاته الرئيسة على نحوموجز.

تضمن كتاب المثل السائر، مقدمة رئيسة، ومقالتين هما إتجاهان في دراسة عناصر الصناعة البلاغية، لفظاً ومعنى. إذ عرض في المقدمة لأساليب علم البيان وأصوله، على النحو الذي استقرت عليه عند السابقين، وقد أخذ في بعض طروحاته بإضافة ما يراه جديداً، وبتصحيح ما يرى أن السابقين قد أغفلوه، حتى بدا أنه متحاملاً على بعض معاصريه وبعض السابقين. وفي المقالتين يدرس أساليب الصناعة اللفظية في علم البلاغة، ثم أساليب الصناعة المعنوية.

والبلاغة عنده هي البيان ومباحثها المعاني والبديع، وموضوعاتها العامة البلاغة والفصاحة، وحدودهما واشتراطاتهما، وهو فيهما يقترب من طروحات الجاحظ في السعي إلى التأصيل، ويعنى بالنصّ لهذا يشترط على الأديب الإلمام، بعلوم اللغة العربية ورأسها البلاغة ثم الإحاطة بأمثال العرب وأيامهم ووقائعهم وخطبهم وأقوالهم، وما صدر عنهم من فنون أدبية، من شعر أو نثر، ويعد حفظ القرآن العظيم والحديث النبوي الشريف، من أوليات فن البلاغة. وهو في هذا الإتجاه يكشف عن نزعة تعليمية لطيفة، حين يبسط الحديث في الوصايا التي ينصح بها الأدباء والكتّاب، والمتضمنة الاطلاع المستفيض على تجارب السابقين وتراثهم الأدبي والبلاغي، ويعنى كثيراً بالاستشهاد بكتاباته للدلالة على إحسانه في فنون البلاغة والأدب الرفيع، وهو في نهجه هذه أقرب إلى السكاكي سوى أنه عني بالنصوص الأدبية أكثر من السكاكي؛ لاحتفاله بالمعيار البلاغي السابق وعناصره وتقسيماته والتطبيق عليه.

وبإتجاه عنايته بالصناعة اللفظية في مقالته الأولى، يتابع ابن سنان الخفاجي في موضوع الفصاحة، كما يقسم الصناعة اللفظية إلى قسمين: واحد في اللفظة المفردة. والثاني في الألفاظ المركبة، ويعنى بشرح صفات اللفظ المؤثر الموحي بالبيان المتصف بالبلاغة، المتسم بالتناسب من جهة الموضوع المراد التعبير عنه وكيفية التعبير في آنٍ معاً فيقول: ((إعلم أن الألفاظ تجري من السمع مجرى الأشخاص من البصر، فالألفاظ الجزلة تُتخَيَّل في السمع كأشخاص عليها مهابة ووقار، والألفاظ الدقيقة تُتَخيَل كأشخاص ذوي دماثة ولين أخلاق ولطافة مزاج، ولهذا ترى الفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى الفاظ البحتري كأنها نساء حسان، عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلين باصناف الحلي))[١٠٥] فهو يعنى بوصف الأساليب ويضع شروطاً لجودتها.

ويفصّل كثيراً في شروط فصاحة المفردة، ويكثر من الاستشهادات الأدبية المؤثرة، ويعنى بشرحها، وهو في هذا أعمق تحليلاً من السكاكي وأدل بياناً منه، ويشترك معه في وضع القواعد التعليمية في علم البلاغة.

وفي فصاحة الألفاظ المركبة يعقد ثمانية فصول يدرس فيها فنون: السجع والتصريع والتجنيس والترصيع ولزوم ما لا يلزم والموازنة واختلاف صيغ الألفاظ وتكرار الحروف. ولما كانت لغة الكتابة والتأليف ولا سيما في الرسائل في عصره، تعنى بالتجنيس والمحسنات اللفظية على مستوى الافراد والتركيب معاً فقد عرض لفن السجع، تعريفاً وأقساماً وأمثلة تطبيقية عليه.

وبدا في أساليب التصوير من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية وتعريض وغيرها ملتزماً بما تواضع عليه السابقون، وإن خالفهم في بعض آرائه أو طروحاته، من قبيل تسمية (التشبيه المقلوب) باسم (غلبة الفروع على الأصول) ولكن عرضه للإستعارة والكناية أقل من عروض السابقين ولاسيما عبد القاهر الجرجاني والزمخشري، وكأن صورتهما غير متّضحة في تفكيره البلاغي، على الرغم من نزعته التعليمية التي تتوخى: التبسيط والاقناع، وعرض الشواهد عرضاً فنياً اقناعياً، لا تغيب النزعة المنطقية عنه أحياناً.

وقد أفرد للتناسب بين المعاني أحياناً باباً، قسمه فيه ثلاثة أقسام هي: الطباق وصحة التقسيم وترتيب التفسير. وهو يعد في باب الطباق كلا من: فنون البديع اللفظية منها والمعنوية، أكثر إحاطة ودراية وتفصيلاً منه في فنون البيان. ثم هو في طروحاته النقدية أعمق منه في آرائه البلاغية، وأكثر تأثيراً. ويرى شوقي ضيف، إن المثل السائر لابن الأثير ((يعد خير ما كتب منذ القرن السادس الهجري، بعيداً عن مدرسة عبد القاهر وتلاميذه، لما يتخلله من بعض لفتات جيدة، وكان غروره وتهجمه على من سبقوه، سبباً في أن يتعقبه ابن أبي الحديد (ت٦٥٥هـ) بكتاب سماه ((الفلك الدائر على المثل السائر)) نقض فيه اعتراضاته على الزمخشري والغزالي وأبي علي الفارسي وأضرابهم، وحاول تصحيح بعض آرائه))[١٠٦] وابن الأثير أديب وعالم بلاغي، ظهر في عصر سادت فيه نزعة التقعيد المنطقي والتقنين العقلي على التفكير البلاغي، وهيمنة على مصنفاتهم، ولكنه عمل على تغليب حضور النصوص الأدبية الرفيعة من شعر ونثر، وقبلها من قرآن عظيم وحديث شريف، ليكون فن البلاغة منطلقا لاستيعاب علم البلاغة.

٣- تلخيص المفتاح للخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ):

هو محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد العجلي القزويني الشافعي، ولد في الموصل بالعراق سنة (٦٦٦هـ) وقد درس على علماء عصره؛ الحديث وعلوم الفقه وعلوم العربية، وعرف عالما بلاغياً وخطيباً وقاضياً، توفي سنة (٧٣٩هـ) مخلفاً تراثاً أدبياً وبلاغياً مهماً، من مؤلفاته: التلخيص الذي اختصر فيه مفتاح العلوم للسكاكي، ويعد من أهم مختصرات المفتاح، وله أيضاً الايضاح على صاحب المفتاح في المعاني والبيان والبديع، وله كذلك المشدّر المرجاني من شعر الأرجاني.

والقزويني في طروحاته البلاغية يصدر عن تفكير بلاغي تقليدي يقلّ عنده التطور فيه، ويندر التجديد، لأن سمة عصره؛ الجمود والانغلاق والعناية بمصنفات السابقين، تلخيصاً أو شرحاً أو تفسيراً، ولهذا غلب هذا النهج على مؤلفاته. وهو يفتتح كتابه الايضاح بالقول: ((هذا كتاب في علم البلاغة وتوابعها، ترجمته بـ (الايضاح) وجعلته على ترتيب مختصري الذي سميته (تلخيص المفتاح) وبسطت فيه القول ليكون كالشرح له، فأو ضحت مواضعه المشكلة، وفصلت معانيه المجملة، وعمدت إلى ما خلا عنه المختصر، مما تضمنه (مفتاح العلوم) وإلى ما خلا عنه المفتاح من كلام الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، رحمه الله في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) وإلى ما تيسر النظر فيه من كلام غيرهما، فاستخرجت زبدة ذلك كله، وهذبتها ورتبتها، حتى استقر كل شيء منها في محله، وأضفت إلى ذلك ما أدى إليه فكري، ولم أجده لغيري))[١٠٧].

وقد استهله بأن كشف عن معنى الفصاحة والبلاغة، وانحصار علم البلاغة في المعاني والبيان، كون البديع محسنات تطرأ على بنية الكلام فتجمّله بأثر من معنى عميق أو إيقاع صوت مؤثر، وهذان الإتجاهان يمكن الرجوع بهما إلى المعاني تارة وإلى البيان أخرى، وقد عرض في استهلاله لـ (الفصاحة والبلاغة وفصاحة المفرد وفصاحة التركيب والتنافر في المفرد والتركيب وللغرابة والتعقيد بنوعيه الخاص باللفظ والخاص بالمعنى والملكة أو (الموهبة) ومقتضى الحال[١٠٨].

وحين يأتي إلى علم المعاني يعرفه بالصدور عن السكاكي وإن اختلف سياق الكلام وبنية اللفظ قليلاً، فيقول: ((هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال. وقيل (يعرف) دون (يعلم) رعاية لما اعتبره بعض الفضلاء، من تخصيص العلم بالكليات والمعرفة بالجزئيات))(١٠٩).

وينحصر علم المعاني عنده بثمانية أبواب هي:

أولها: أحوال الإسناد الخبري. وثانيها: أحوال المسند إليه. وثالثها: أحوال المسند. ورابعها: أحوال متعلقات الفعل. وخامسها: القصر. وسادسها: الإنشاء. وسابعها: الفصل والوصل. وثامنها: الإيجاز والاطناب والمساواة.

وهو يهتم في كل باب بتعريف العنوان وتحديد المصطلح والإفاضة في دلالته عبر المثال من القرآن أو الحديث أو الشعر أو بعض كلام الفصحاء من كلام العرب القدماء أحياناً للدلالة على ما يذهب إليه حد المصطلح. ثم يأخذ بمتابعة ما يتفرع عن كل باب من أقسام وعن كل قسم من تفريعات، فيتابعها بالتعريف والتحديد والعرض بالأمثلة. وتهيمن النزعة التعليمية التجزيئية التي تأخذ المثال من سياقه، لتشير إلى انطباقه على مدلول المصطلح البلاغي من جهة كشف المعنى. وهو يتوسع في كل ذلك بالعرض والقراءة على نحوطويل ومتشعب.

أما علم البيان فيعرفه بأنه: ((علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة، في وضوح الدلالة عليه))(١١٠) ويذكر ثلاثة أشكال للدلالة هي: الوضعية أو المطابقة ودلالة التضمين ودلالة الالتزام التي يشترط فيها؛ أن يكون حصول ما وضع له اللفظ في الذهن، ملزوماً لحصول الخارج. ثم يأخذ بدراسة أساليب بيانية معلومة هي: التشبيه والحقيقة والمجاز والمجاز المرسل والإستعارة والمجاز المركب والإستعارة بالكناية أو الإستعارة التمثيلية. والمجاز بالحذف والكناية. وهو في كل هذه الأساليب البيانية معني بتعريف المصطلح وتحديد مفهومه ورصد التقسيمات التي تصدر عنه والتفريعات التي تتصل به، مستشهداً لها بالأمثلة كاشفاً عن دلالة المصطلح تطبيقياً بين يدي الأمثلة. وينزع في قراءة المعنى وكشف أبعاده ودلالته بوعي بلاغي يرفده المنطق وتسنده الفلسفة.

أما علم البديع فيعرفه بأنه: ((علم يعرف به وجوه تحسين الكلام، بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة))(١١١) وتلك الوجوه عنده – كما عند معاصريه ومن سلك نهجهم – نوعان: نوع يرجع إلى اللفظ هو المحسنات اللفظية. ونوع يرجع إلى المعنى هو المحسنات المعنوية.

وختم القزويني كتابه البلاغي بفصلين في النقد الأدبي، في محور السرقات، وما يتصل بها من عناصر تتصل ببناء القصيدة التقليدية كالابتداء والتخلص والانتهاء. وهذا الختام النقدي للكتاب البلاغي، يشير إلى هيمنة المعيار البلاغي في نقد الشعر، وصدور النقد التطبيقي عن عناصر بلاغية من جهة واتصافه بالمعيارية ونزعة التجزئة من جهة أخرى.

ينتمي القزويني إلى عصر استقرار المصطلحات البلاغية على نحو عام، إلى العصر الذي صار العلماء يعنون فيه بتراث السابقين فيجمعونه على شكل موسوعات معرفية كبيرة، فهذا ابن منظور (ت٧٣٣هـ) في موسوعته الشهيرة (لسان العرب)

وهذا النويري (ت٧٣٣هـ) في (نهاية الأرب) وهذا القلقشندي (ت٨٢١هـ) في (صبح الأعشى في صناعة الإنشا) وغيرهم، وهؤلاء شكلوا إتجاهاً في التأليف، أما في البلاغة، فإن إتجاه الشروح والتلخيصات وشروح الشروح وتلخيص التلخيص، والعناية بالبديعيات، في الشعر وفي البلاغة هو الشائع المؤثر، وإليه ينتمي القزويني في تفكيره البلاغي وطروحاته البيانية، وإن بدا متقدماً على شيخهِ السكاكي قليلاً؛ وبحسب الدكتور أحمد مطلوب الذي عني بدراسة السكاكي والقزويني فإن ((منهج القزويني أسلم من منهج السكاكي لأنه حاول أن يجمع الأشباه وينسق الموضوعات، فتحدث عن: الإيغال والتتميم والتكميل والاعتراض والالتفات في علم المعاني، ولم يعدها في علم البديع، كما فعل السكاكي، حيث ذكر الالتفات في علم المعاني تارة وفي علم البديع تارة أخرى ومع ذلك فقد جزّأ موضوعات التقديم والتأخير، والحذف والذكر، والتعريف والتنكير، وبحثها في أكثر من باب، وكان من الدقة والمنهجية أن يلم شتاتها، ويجمعها في فصول متناسقة، فيعقد لكل منها فصلاً، وإنه لحَسَنٌ من القدماء أن ينتبهوا إلى أنه، لا حدّ بين المعاني والبيان، وقد جعل السكاكي الثاني شعبة من الأول))[١١٢] إذ هما طريقان في الوصول إلى المعنى، لغة في التعبير، وأسلوباً في التعبير، ولما كانت القاعدة أو ضح في المعاني، والصلة بعلوم اللغة أدقّ، والمنهج عندهم أعمق فقد عدّوا (البيان) شعبة من (المعاني) وقد ذكر المتأخرون هذا الإتجاه فهذا بهاء الدين السبكي يقول: ((إن علم البيان باب من أبواب المعاني وفصل من فصوله، وإنما أفرد كما أفرد علم الفرائض في الفقه))[١١٣] وإنما مبعث ذلك هو النزوع إلى التحديد الذي يتضح في المعاني، والاتصال بعلوم اللغة التي تمثل الرافد الأبرز لنشأة البلاغة، وإن علم المعاني إنما عني بالقواعد اللسانية التي تؤسس لفهم المعنى وتوضيحه وكشف دلالة الكلام وبيانها، بما يجعل البيان لغة فيها، ولذا خضع للتحديد والتقعيد وقالوا: إن البيان جرى من المعاني مجرى المركب من المفرد.

رابعاً: التطور/ نزعة التحديث:

الذي ينعم النظر في مناهج البلاغة العربية التقليدية؛ على تعددها؛ من الانطباعي إلى التحليلي الفني إلى التجميعي التعليمي إلى التقنيني المنطقي التعليمي؛ يلحظ جملة سمات أو خصائص، يتصف بها التفكير البلاغي لهذا العالم أو ذاك، أو لهذا البلاغي أو ذلك، حين يأخذ بقراءة نص معين قراءة بلاغية، سواء اجتهد فنياً تحليلياً أم سار تقليدياً، إنه في العموم الغالب المهيمن موصوف بما يأتي:

١- الكشف عن المعنى البياني الذي يتم فيه توظيف معطيات بيانية وطرائق فنية في أداء نمط من الكلام، معبراً عن معنى معين يتأثر به المتلقي بسبب فنية الطرائق، وجمالية معطياتها، بما يجعل المتلقي عامة يقتنع أو يقر في وعيه أن مجرَّد الإلمام بتلك الطرائق والاحاطة بكيفيات توظيفها أو استخدامها يتيح له أن يجيد التعبير المؤثر، ويتقن فن القول الجميل، وهنا تكون القاعدة هي مبدع الجمال، وهو منبع الفن، وإثر ذلك يشيع التقليد، وتتصف الأساليب بالتشابه أو الجمود، على نحو عام إلا إذا استثنينا في ذلك عبقريات إبداعية قليلة.

٢- العناية بطرائق الكلام الإبداعي الجميل عامة، من دون تحديد للأساليب الخاصة في لغة هذا الكاتب، أو ذاك الشاعر، إذ البلاغي معني بالإشارة إلى الجمل

وتحديد صفاته ومقوماتها، وعناصر جمالية فيه ومعايير تحديدها على العموم من دون أن نستنتج منها المنهجية الاستثنائية التي تنفتح على خصائص كل أسلوب استثنائي لتمييزها من غيرها، بما يؤدي إلى تعدد في الأساليب، بسبب الاطلاع على خصائصها المميزة لها، وبالتالي الانفتاح على التجديد، والبعد التدريجي عن التقليد. إن تحديد الجمال وعناصره في النصّ الإبداعي مرحلة أولية، ينبغي أن تتبعها مراحلها، أولها تحديد خصائص أسلوب النصّ موصولة بتجربة مبدعه، ومميزة لها من غيرها، لأن التعدد في ذلك، يؤسس لعلم الأسلوب.

٣- العلاقة في البلاغة القديمة بين جزء من العمل الإبداعي والقاعدة أو المعيار البلاغيين، هي علاقة تبحث عن المعنى الموضوعي حيناً وتشير إلى المعنى الفني أحياناً أخرى، عبر الالتزام بفاعلية القاعدة في وعي الكاتب، أو أحياناً الناقد أو القارىء البلاغي، وهو ما يعني انفتاح القاعدة كلها على جزء من العمل قد يكون بيتاً شعرياً أو مقطعاً من خطبة أو حكمة أو مثلاً وغير ذلك من النصوص وهذا تكريس للجزء على حساب بنية العمل كله، واظهار لحالات صدور العمل الأدبي عن القاعدة، وليس إبداع عمل يؤسس لقواعد جديدة.

٤- البلاغة التعليمية تعنى بتعليم المتلقي قراءة المعنى بعين المعيار وبصيرة القاعدة وحدودها، وهي صورة مرحلية في قراءة المعنى، يلجأ إليها الوعي في طفولة تعلمه، وبدايات تلقيه، وهي تكتفي بأن تضعك بين يدي أساليب جميلة أو مبدعة عبر أمثلة جزئية لمبدعين كبار من الماضيين، وتجارب سابقة تطل من خلالها على الماضي دائماً، ولكن حاجة الاطلالة على الماضي أولية نحتاجها في أولياتها لأجل أن نحسن فهم الراهن والتعبير عنه انفتاحا على المستقبل، لأن المعنى يضرب جذوره في الماضي، لتطل أغصانه على المستقبل.

٥- البلاغة القديمة تصف لتطل على حكم معياري، أكثر من كونها تصف لتنفتح على تحليلات فنية، تذهب عميقاً في قراءة المعنى الجمالي، وهي بهذا، لا تتعمق في بناء الأسلوب الجديد، ولا تؤسس لعلميته، على الرغم من أن آلياتها لاغنى عنها في علم الأسلوب.

٦- لما عني البلاغيون بالتاسيس لقواعد صناعة النصّ الإبداعي، وأهتموا بآليات وصفه فقد كان همهم منصباً على وضع المعيار للحكم على النصّ، سلباً أو إيجاباً، وليس لتحليله واستشراف معانيه، وتحديد خصائصه الأسلوبية التي تنفرد بها تجربة كاتبه أو مبدعه، إنفراداً استثنائياً.

٧- حاول النقد القديم قراءة النصّ الإبداعي؛ وصفاً وتحليلاً، وليس حكماً معيارياً قاطعاً، بمعنى عمل بعض النقاد على الافادة من عناصر البلاغة في النقد فجاء اشتغالهم على الوصف والتحليل، أكثر من البحث عن تمثّل الكاتب أو النصّ للمعايير أو قواعد صناعة الكتابة، حتى صارت منطقة العمل متقاربة كثيرا بين البلاغي والناقد القديم.

٨- يرى الدارسون في علم الأسلوب، إن إبداع النصّ أسبق من معيارية البلاغة وخصائص الأسلوب في العمل الأدبي أعمق في الدلالة على الإبداع، حاضراً أو مستقبلاً من جهة تحديد ما يميّز كل تجربة، ومن ثمة صارت الأسلوبية تبحث في

إرساء علم الأسلوب، عبر تعدد القراءات في مكونات العمل الواحد، وهنا صارت الأسلوبية منهجاً بلاغياً جديداً؛ ((فالحصيلة الأصولية في مقارنة البلاغة بالأسلوبية، تتلخص في أن منحى البلاغة متعالٍ، بينما تتجه الأسلوبية إتجاهاً اختبارياً معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بتصور (ماهيّ) بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها، بينما يتسم التفكير الأسلوبي بالتصور الوجودي الذي بمقتضاه لا تحدد الأشياء ماهيتها إلا من خلال وجودها، لذلك أعتبرت الأسلوبية أن الأثر الفني، معبّر عن تجربة معيشة فردياً)) فصار التفكير البلاغي في قراءة خصائص الأسلوب الفردي للتجربة الإبداعية كاملة، سمة في الأسلوبية التي عملت على الإرتقاء بآليات البلاغة وعناصرها على نحومن تطور طبيعي وصلته البلاغية بالآداب الغربية ولا سيما الانكليزية وهو ماحفز البلاغيين العرب المحدثين إلى التطور.

وهنا ظهرت في مطلع القرن العشرين تجارب لنقاد دارسين وبلاغيين عرب، سعوا فيها إلى تطوير منهجية البلاغة في قراءة العمل الأدبي، ومن هذه الدراسات الأولى في الدعوة للتطوير والتحديث، دراسة أحمد حسن الزيات (دفاع عن البلاغة) إذ عني بتطوير البلاغة القديمة مقارناً اياها بمعطيات علم الأسلوب عند الغربيين، ولاسيما في الأدب الفرنسي، فيعرف الأسلوب بأنه: طريقة الكاتب أو الشاعر الخاصة، في إختيار الألفاظ وتأليف الكلام[١١٤] فالأسلوب عنده طريقة خلق الفكرة على نحو مستمر، وكيفية توليدها وإظهارها في صور لفظية مميزة في تناسب وتفاعل بين اللفظ والمعنى، على نحومن العبقرية الخاصة التي يكون الأسلوب فيها متصفاً بالتعبير عن الهندسة الروحية لملكة البلاغة[١١٥].

وقد حدد الزيات للأسلوب ثلاث صفات جامعة لابد من توفرها هي:

١- الأصالة المتمثلة بخصوصية شخصية الكاتب؛ فكرةً وصورةً وروحاً بما يؤدي إلى بناء الأسلوب، على قدر من خصوصية اللفظ وندرة العبارة.

٢- الوجازة التي تعني عنده دلالة اللفظ على المعنى، من دون زيادة مفرطة أو ترهل مخل، بمعنى توخي الايجاز والمساواة.

٣- التلاؤهم الذي يمثل الصفة الجمالية في الأسلوب، فالأسلوب الموصوف بالتلاؤم يستحوذ على المتلقي مؤثراً فيه، ويوصل المعنى من دون غموض، وهو يكشف عن صلة عميقة بين الأسلوب والطبيعة المعرفية للشخصية.

والزيات في أغلب طروحاته يصدر عن فن البلاغة كما جاء في نصوص عظماء البلاغيين مثل الإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام) في خطب نهج البلاغة والنماذج العالية الأخرى في التراث العربي؛ القديم والمعاصر، كما يصدر عن علم البلاغة في طروحاته علمائه الكبار مثل عبد القاهر الجرجاني والزمخشري والرماني وغيرهم من أصحاب المنهج التحليلي الفني في البلاغة العربية. ((ويتضح لنا من خلال الدراسة التي قدمها الزيات عن الأسلوب، أنه أقام دراسته على عناصر ثلاثة: المبدع والمتلقي والأسلوب نفسه. فربط بين الأسلوب ومبدعه، ثم ربط بينه وبين متلقيه، ثم ربط بين الأسلوب وموضوعه. فالأساليب تتعدد وتتفاو ت وتسمووتهبط تبعاً لهذه العناصر التي تناولها بالدراسة. والأساليب تختلف باختلاف الذهن والثقافة والنوع والغرض والحال والشخص الذي يتحدث، فأسلوب القصة غير أسلوب الرواية، وأسلوب العتاب غير أسلوب الشكر، وأسلوب التاثير غير أسلوب الإقناع،

وأسلوب العالم غير أسلوب العامل، وكل أسلوب بليغ في بابه مقبول من أصحابه))[١١٦] وتمثل دراسته تلك دعوة واجتهاد في طريق تطوير البلاغة العربية وتحديثها.

ويمثل كتاب (الأسلوب) لـ أحمد الشايب دعوة اجتهادية لافتة في إتجاه تطوير البلاغة العربية؛ وينطلق في دعوته واجتهاداته بتأثره بعلم الأسلوب عند الغربيين وما وصل إليه علم البلاغة عندهم.

ويرى الشايب أن علم البلاغة يمكن أن يقع في قسمين رئيسين هما: الأسلوب والفنون الأدبية.

في الأسلوب ندرس الأسس والقواعد ومعطياتهما تلك التي إذا عني الكاتب بالأخذ بها، كان بيانه مؤثراً، وتعبيره بليغاً، وفي هذا المنحى، تدرس؛ الكلمة والجملة والعبارة والفقرة والصورة والأسلوب، من حيث الأنواع والعناصر والصفات والمقومات والموسيقى[١١٧] وفي الفنون تدرس، مادة الكلام من جهة؛ الاختيار والتقسيم، وهنا يعنى بدراسة كل فن وما يصدر عنه من سمات وخصائص. والشايب في طرحه هذا يصدرعن التفكير البلاغي عند من سبقوه، فهو يعرّف الأسلوب بأنه: ((فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو تقريراً أو حكماً وأمثالاً))[١١٨] وهنا يجمع بين فن الأسلوب وعلم الأسلوب؛ فن الأسلوب في الشعر والقصة والحكاية وغيرها وعلم الأسلوب في المجاز والكناية والإستعارة وغيرها. ثم يعرض لتعريف الأسلوب عن أنه: ((طريقة الكتابة أو طريقة الانشاء أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها، للتعبير بها عن المعاني، قصد الايضاح والتأثير))[١١٩] وحين ينفتح على طرائق الكتابة عامة، وأساليب التعبير المتعددة، يعرف الأسلوب بأنه: طريقة في التفكير والتصوير والتعبير، وبتعدد طرائق التعبير، تتعدد الأساليب، وبتعدد لغات التعبير تتعدد الفنون، على نحوعام.

ويعرض في طروحاته البلاغية في علم الأسلوب، لاختيار الفن الأدبي واختيار المعاني والحقائق الهامة المراد التعبير عنها، والتمييز بين الأسلوبين: العلمي والأدبي، وطبيعة الأفكار والعبارات في كل منهما، والتمييز بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، مع الاعتراف باشكال التقارب بينهما ويبدومن طرائق تفكيره البلاغي، وأساليب طرحه، أنه يجتهد في الجمع بين تراث النظرية النقدية القديمة عند العرب والصورة الجديدة التي صار عليها النقد الأدبي اليوم، وعلم الأسلوب كذلك. وهو في كل ذلك أجتهد في تقديم صورة وآليات منهج يأمل من خلالها في تطوير أشكال التفكير البلاغي العربي المعاصر.

ويمثل كتاب (فن القول) لأمين الخولي خطوة اجتهادية أخرى في طريق تطوير البحث البلاغي العربي المعاصر، عبر الافادة من طروحات علم الأسلوب المعاصر، وما صارت إليه مناهج النقد الجديدة ومنها المنهج البلاغي.

وإذ رأى أمين الخولي قيام الدرس البلاغي على ثلاثة عناصر هي: الايجاد والترتيب والتعبير، فإنه يتواصل مع الشايب في نظرته إلى الأسلوب على أنه طريقة في: التفكير والتصوير والتعبير، وهو يتواصل مع الزيات في قيام الأسلوب عنده على ثلاثة عناصر هي: المبدع والمتلقي والأسلوب.

فالايجاد والتفكير والمبدع، يلتقون عنده فعل الإبداع. والترتيب والتصوير والمتلقي، يلتقون عند التعامل مع المنجز الموجود بطريقة إبداعية أو بأخرى، أما

التعبير عند الخولي والتعبير عند الشايب والأسلوب عند الزيات، فتلتقي عند كيفية إبداع المعنى الفني بمعنى كيفية قراءة الواقع من قبل المبدع، وكيفية قراءة النصّ الإبداعي من المتلقي.

يذهب الخولي إلى أن البلاغة هي (فن القول) وأنه ينبغي النهو ض بآليات من القاعدة والمعيار إلى الوصف والتحليل، للكشف عن عناصر فن القول في الأدب وعن سمات الأساليب عند الكتاب والأدباء، فهو يأخذ بنظرية أن الأسلوب هو الشخص(١٢٠) ولما كانت اللغة وسيلة في الحياة وغاية في الفن أحياناً، فيعد لها وظيفتين هما التعبير والتأثير، ففي التعبير هي وسيلة وفي التأثير الفني أو الجمالي هي غاية.

ويربط الخولي في ثنايا طروحاته بين الأسلوب وطبيعة الغرض الأدبي أو شكل المعنى أو نوعه الموضوعي، كما يذهب إلى الربط بين الأسلوب والكاتب أو الشاعر، محاولاً الاطالة على أعماق النفس الإنسانية بمبدع النصّ من خلال أسلوبه، وهو ما قاده إلى العناية النفسية بين يدي القراءة الأدبية، لأن الأدب عنده في بعض معطياته أو تجلياته هو لون من منطق عاطفي نفسي يصدر عن الوجدان الفردي، محتفلاً بتقلبات ذوقه، في التعامل مع الواقع ثم في لغة التعبير عنه. وبدا مهتماً بالمتلقي عبر عنايته بالغاية الفنية للأجناس الأدبية تلك المتمثلة باتصاف التعبير بالامتاع والحس الجمالي.

ومن الدراسات التي عنيت بالدعوة إلى تطوير البلاغة، دراسة (البلاغة العربية/ قراءة أخرى) للدكتور: محمد عبد المطلب، أشار فيها إلى علمية البلاغة؛ مصطلحات وحدود ومعايير وإلى كونها قابلة للتطور والتحديث، لما تتوفر عليه من أساليب قراءة فنية جعلت صلتها بالأسلوبية الحديثة عميقة، أو بحسب واحد من علمائها، فقد نجد الأسلوبية أحياناً لا تعدو أن تكون جزءاً من نموذج التواصل البلاغي، وقد تتسع لتشمل البلاغة كلها، فآليات البلاغة صدر عنها النقد القديم في أكثر طروحاته، كما أرتكزت الشعرية اليوم على الأدوات البلاغية، وقد ذهب إلى تأكيد مسألة أن كثيرين ممن يهاجمون البلاغة اليوم، إذا اقدموا على النقد التطبيقي، على وفق هذا المنهج أو ذاك، احتكموا في تطبيقاتهم النقدية إلى أدوات بلاغية فيلجؤون بين يدي تطبيقاتهم إلى التشبيه والإستعارة والمجاز والكناية والرمز، والتقديم والتأخير والذكر والحذف والتعريف والتنكير والتكرار والتجنيس وغيرها من أدوات البلاغة، وإن أضفى عليها بعضهم مصطلحات جديدة؛ كالإنحراف والانتهاك والانزياح وغير ذلك.

وهو في عرضه هذا، يؤكد على فاعلية علم الأسلوب في الإرتقاء بالتفكير البلاغي وطروحات المناهج الأسلوبية الحديثة في هذا الإتجاه، إذ هي خلاصة لتطور التفكير البلاغي، بما صار مستجيباً فيه لمعطيات عصر جديد، وآفاق معرفية متقدمة، لا ينبغي في ضوئها أن نلغي جهود السابقين في اجتهاداتهم البلاغية، كونها مهدت بحكم التطور إلى علم الأسلوب ومناهج الأسلوبية الحديثة، ولذا يقول: ((انطلاقاً من كل هذا يمكن أن نقدم لقراءة بلاغتنا القديمة، قراءة جديدة تستوعبها أولاً، لتعيد إنتاجها في صيغة حداثية، قد لا تتوافق مع المقولات التراثية شكلاً، لكنها تعبر عن مضمونها تعبيراً صحيحاً، ولا شك أن هذا الاستيعاب، يجب أن يشمل المراحل التطويرية التي

مرت بها البلاغة: مرحلة التذوق الفطري، ومرحلة التجميع التأليفي، ثم مرحلة التنظيم السكاكية))[١٢١].

وهو يدعوإلى تجاوز سلبيات المنهج البلاغي، من وقوف عند حدود الجملة، والاغراق في الجزئية والإنفصالية ونزعة التعالي على النصّ وسيادة القاعدة وحدودها، والمعيار وتطبيقاته وغياب التمييز بين الأجناس الأدبية المتعددة وغيرها مما أشرته الدراسات البلاغية. ثم يعرض إلى تقسيم البحث البلاغي إلى ثلاثة دوائر: دائرة الأفراد (علم البيان) ودائرة التركيب (علم المعاني) ودائرة الزوائد التحسينية (علم البديع) في كونها آليات منهجية تنقسم على مستوى النظر، وتتكامل على مستوى التنظير والتطبيق بين يدي المنهج البلاغي.

وقد تضمنت دراسته ثمانية محاور هي: موقف من البلاغة ومدخل إلى البلاغة والمدخل بين التراث والمعاصرة وبنية التحول وأسلوبية التحول وعلم البيان/ دائرة الأفراد، وعلم المعاني/ دائرة التركيب، وعلم البديع/ دائرة الزوائد والتحسينات، عمل في كل ذلك على قراءة الماضي بفكر بلاغي معمق، والاجتهاد بالارتقاء بالبلاغة لمستوى مواكبة العصر.

ومن درسات التحديث في علم البلاغة في الأدب العربي المعاصر دراسة (البلاغة والأسلوبية) للدكتور محمد عبد المطلب. إذ توفرت دراسته على أربعة محاور، كان الأول في مفهو م الأسلوب في تراث القدامى. والثاني عن الأسلوب في التراث القريب عند عصر النهضة العربية في أو اخر القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين. والثالث في مفهو م الأسلوبية. والرابع في مفهو م الصلة التكاملية بين البلاغة والأسلوبية.

يرى أن الدرس البلاغي يجمع بين علم اللغة وأدبية الكلام، في أساليب قراءة المعنى وأن الدرس الأسلوبي هو فن لغوي وأدبي في آن معاً، وبذا تكون نزعة التكامل بينهما، خلاصة لمنهجية الأسلوب المتطورة عن مناهج التفكير البلاغي[١٢٢].

وإن قراءة متباينة في أهداف الدراسة تلحظ أنها استهدفت ما يأتي:

١- الكشف عن أو جه الالتقاء الظاهرة والمستنتجة بين البلاغة العربية القديمة والأسلوبية الحديثة، اظهارا لفاعلية البلاغة في النقد والثقافة القديمتين للأنفتاح على ما تضمره البلاغة اليوم من إمكانيات لإستيعاب قراءة المستجدات المعاصرة.

٢- عرض العناصر الفاعلة في البلاغة القديمة عرضاً تحليلياً ومقارنة مكوناتها وأدواتها بمباحث الأسلوبية الحديثة، اظهاراً لصدور البلاغة والأسلوبية معاً عن منابع مستقرة في علم اللسانيات.

٣- اتخاذ المنهج الفني التحليلي في البلاغة القديمة الذي بدأ واضحاً عند عبد القاهر الجرجاني والزمخشري والشريف الرضي وقبلهم عند الرماني، أنموذجا في التأصيل لفاعلية البلاغة الجديدة.

٤- الانفتاح على التجارب الرائجة في علم البلاغة الجديدة في آداب الأمم الأخرى لأجل تغذية التفكير البلاغي الجديد عند العرب، باشكال من الوعي البياني الجديد المستمد من تجارب أجنبية مناسبة.

٥- الكشف المعاصر عن جذور الأسلوب في التراث البلاغي والنقد العربي، مقارنة بما صار عليه علم الأسلوب لدى الأمم التي تقدمت في هذا المجال، في محاولة منه لتأسيس مفهو م جديد لعلم الأسلوب عند العرب.

ويرى أنه ((حدث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، غير أن البلاغة، لم تعد قادرة على الإحتفاظ بكل حقوقها القديمة، على الباحث اليوم أن يضعها في إعتباره، وأن يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة))[١٢٣] مع وجود محاولات من دارسين ونقاد عرب تعمل على ((تحويل البحث البلاغي إلى بحث أسلوبي، تنهج إلى ربط بعض الظواهر التركيبية بتنويعات العاطفة والفكر والخيال مع إعطاء العبارة اللفظية كياناً مستقلاً، كما عند الزيات والشايب مع أنهما أقاما الأدب على عناصر متعددة منها الأسلوب))[١٢٤] ليخلص إلى خصوصية البلاغة في مقابل علم الأسلوب، غير أن التداخل بينهما باقٍ بحكم بواعث التفكير وآلياته وأهدافه أو غاياته، وهو تداخل مؤدٍ إلى تطوير البلاغة وتحديثها بالنتيجة.

ومن الدراسات في اتجاه تحديث البلاغة، عبر وضع مبادىء أساسية لعلم الأسلوب العربي، دراسة (مبادىء علم الأسلوب العربي) للدكتور شكري عياد، التي جاءت في خمسة محاور هي: الأول (من البلاغة إلى الأسلوب) عرض فيه لآراء المتقدمين لاسيما ابن خلدون والمجددين من الأو ربيين والمعاصرين. والثاني (الأسلوب واللغة) عرض فيه لأختلاف مدلول الأسلوب ونظام العلاقات وأنواع الدلالات والبنية السطحية والبنية العميقة والمصطلح والرسالة في نظرية الإعلام. والثالث (الظاهرة الأسلوبية) عرض فيه لتحديد الظاهرة ولمفهو م الاختيار والانحراف والسياق أو النسق، وقواعد علم الأسلوب وقواعد علم البلاغة. والرابع (ثوابت الأسلوب في اللغة العربية) قرأ فيه الثوابت الأسلوبية والثوابت النحوية والإبداع اللغوي والاتساع عند البلاغيين. والخامس (اللغة والأسلوب الشخصي) قرأ فيه: التحوّل من السمة الأسلوبية إلى الأسلوب وتأثير السياق في إبداع المعنى ووحدة العمل بالمعيار الأسلوبي، وختمه بتحليل أسلوبي ذي آليات بلاغية في قصيدة المتنبي (الميمية/ الحمى).

أما الأهداف التي قصدها وكشفت عن أبعادها دراسته في معطياتها العامة فهي:

١- وضع المبادىء الأساسية لعلم الأسلوب العربي كما نحتاج إليه[١٢٥].

٢- قراءة الامكانات التعبيرية للغة العربية، وتوظيف فاعليتها الأدائية في إبداع النصّ الأدبي، كخطوة في إتجاه تجديد البلاغة العربية في صورة علم الأسلوب العربي.

٣- قراءة قواعد علم الأسلوب وتصنيفها منهجياً إلى عام وخاص، اظهاراً لفاعلية أدوات البلاغة في هذا، في محاولة تطوير آلياتها المنهجية في الوصف والتحليل.

٤- إعتماد المنهجيات البلاغية والتراثية التي تعنى بالوصف والتحليل قبل المعيار والحكم كما عند عبد القاهر ومن سار على نهجه، كخطوة معرفية – منهجية باتجاه تطوير البلاغة الموروثة وتحديث منهجيتها في النقد الأدبي.

٥- تطوير منهج الدراسة الأسلوبية باستثمار فاعلية الجهاز اللغوي في التوليد، وفنية الجهاز البلاغي في الإجراء النقدي، بإتجاه الكشف العميق عن الخصائص

الأسلوبية للكتابة الأدبية عامة، على تنوع أشكالها؛ فهو يقول: ((إن مثل هذا البحث لا يعد بحثاً علمياً ما لم يستند إلى قواعد من علم الأسلوب العام، الذي يدرس الخصائص التعبيرية في اللغات عموماً، كالمجاز والمشاكلة اللفظية والمعنوية. ومن علم الأسلوب الخاص الذي يعنى بالمميزات التعبيرية للغة))[١٢٦] ولاسيما أنه يؤكد على أن البحث الأسلوبي ((أوسع من التفسيرات والتطبيقات الأسلوبية لمفاهيم الحداثة))[١٢٧]. وتكتسب دراسة عياد أهميتها من اجتهاداته في تحديث البلاغة والتأسيس لعلم الأسلوب العربي، تلك الاجتهادات الاستثنائية التي دأب عليها في أكثر من دراسة له.

ومن الدراسات العربية الحديثة في علم الأسلوب التي نهج مبدعوها في الارتقاء بالتفكير البلاغي، نهجاً ومنهجاً وآليات في الوصف والتحليل، دراسة (علم الأسلوب/ مبادؤه واجراءاته) للدكتور صلاح فضل، التي حظيت باهتمام الدارسين ، لجدية طروحاتها وثراء اجتهادات المؤلف، وقد جاءت في أربعة محاور رئيسة هي: الأول في (المبادىء والإتجاهات العامة) قرأ فيها نشأة علم الأسلوب واتجاهاته المبكرة في المدرسة الفرنسية والمدرسة الالمانية وفي اتجاهاته في الأدبين الإيطالي والاسباني. الثاني في (الاطار النظري لعلم الأسلوب) من حيث مفهو م الأسلوب وتحديد علم الأسلوب، والكشف عن صلته باللغة من جهة وبالبلاغة من جهة أخرى. والثالث في (مستويات البحث الأسلوبي واجراءاته) قرأ فيه أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه العامة ومفهو م الانحراف والتضاد البنيوي، مركزاً على محورين في هذا الإتجاه: الأولى هو الوجهة الاحصائية الوظيفية، والثانية أنه قرأ نماذج من الاجراءات التجريبية المنفتحة على التجديد. والرابع في (دائرة الخواص الأسلوبية) وهي دائرة بلاغية في الوجهة الغالبة فيها، لأنه قرأ فيها، التحليل الوظيفي للمجاز ومشكلة الصورة الأدبية، وختمه بعرض بعض من أساليب الأجناس الأدبية، وتأشير بعض أنواعها وسمات أساليبها.

أما الأهداف التي ذهبت إليها هذه الدراسة فمتعددة متشعبة لعل من أبرزها ما يأتي:

١- تأشير جذور علم الأسلوب في تراثنا العربي، على الرغم مما يتبدى من حداثته، وترد صلته بالبلاغة طبيعية، كونه ثمرة تفكير تجديدي في علم البلاغة.

٢- الإشارة التحليلية إلى رافدين فاعلين في علم الأسلوب منذ النشأة، هما علم اللغة الحديث والألسنية وعلم الجمال، وهي اشارة تجد عمقها وبواعثها ومعطياتها في الأدب الغربي. ويذهب إلى ضعف هذين الرافدين في الفكر البلاغي العربي، وإن ظهر لهما حضور لافت في الدرس النقدي.

٣- عرض مجالات علم الأسلوب، وكشف معطياتها وقراءة مناهجها، إذ يرى أن الدرسين: النقدي والبلاغي في الأدب العربي يفتقران إليها، وقد قال بدءاً: ((تحاول هذه الدراسة في صفحاتها، أن تجلوبقصد وعلى بينة، فرعاً من العلوم الإنسانية الشابة لم يظفر بما يستحقه في اللغة العربية من رعاية واهتمام حتى الآن))[١٢٨].

٤- تبني الدراسات اللغوية الحديثة في العالم العربي تلك المعنية بكشف جذور علم الأسلوب في التراث العربي ولاسيما أن ((تجربة البلاغة العربية القديمة تدعونا الاعتداد بطرقنا الخاصة في التوليد والاحتضان، وتضعنا أمام نموذج نستهدي به

اليوم، فقط كانت البلاغة العربية استجابة فذة لحاجات وضرورات داخلية حميمة في بنية اللغة القومية والثقافة الإسلامية، ومع ذلك فقد تغذّتْ بلبان الفلسفة والبلاغة اليونانية، واصطنعت كثيراً من مناهجها وأدواتها دون عقوق لمنبعها الأصيل أو مساس بعبقرية لغتها الخاصة))[١٢٩].

وتأتي دراسة صلاح فضل في سياقها التاريخي والفني، دعوة نقدية بلاغية فاعلة تضمر تطلعات إلى التحديث وطروحات تجديدية تصدر في آلياتها أصلاً عن التراث البلاغي النقدي في التراث العربي ولكنها تستمد فاعلية نهو ضها الإبداعي من التأثر بما صار عليه علم الأسلوب والبلاغة الجديدة من تحديث مستمر يسفر عن تعدد في مناهج الأسلوبية المعاصرة في العالم الراهن.

هوامش الفصل الثالث:

(١) تنظر صحيفة بشر بن المعتمر في البيان والتبيين/ الجاحظ، ١/١٣٨.
(٢) طبقات المعتزلة، ص ٢٦٥.
(٣) المنية والأمل، الجزء الخاص بالمعتزلة نشره؛ توما ارنولد، ط١، دار المعارف النظامية، حيدر اباد، ١٣١٦هـ. ص ٢٩-٣٠.
(٤) تنظر، اعجاز القرآن، الباقلاني، ص٦٥ والبرهان، الزركشي، ٢/٩٤ والملل والنحل، ١/٦٩.
(٥) الحيوان، الجاحظ، ١/١٦٩، ١/٣٤٣.
(٦) ينظر، لسان الميزان، ١/٦٦ وتأو يل مختلف الحديث، ص ٣٨.
(٧) ينظر، النظام وآراوه الكلامية، محمد عبد الهادي، ص ٦٠ -٧١. وتنظر شروح التلخيص، ص ١٧٦ والايضاح، ص٨٧.
(٨) البيان والتبيين، الجاحظ، ١/ ١١٤.
(٩) المصدر نفسه، ١/ ١١٥.
(١٠) المصدر نفسه، ١/ ١١٥ – ١١٦.
(١١) ينظر، البصائر والذخائر، أبوحيان التوحيدي، ٢/ ٢٦١. وينظر في هذا الإتجاه، طبقات المعتزلة، ص٣٠٠ والامتاع والمؤانسة، ١/ ١٢٤.
(١٢) العمدة، ابن رشيق، ١/ ١١٤.
(١٣) البصائر والذخائر، ٢/ ٢٧٣، وزهر الآداب، ص ٦٥٠.
(١٤) زهر الآداب، ص ٦٥٠ – ٦٥١.
(١٥) مقدمة ابن خلدون، ص ٥٥٣.
(١٦) البلاغة عند الجاحظ، ص ١٥٦.
(١٧) كتاب الصناعتين، أبوهلال العسكري، ص ٥.
(١٨) سر الفصاحة، ابن سنان، ص ٦٠ – ٦١.
(١٩) البلاغة عند الجاحظ، أحمد مطلوب، ص ١٦٢ – ١٦٣.
(٢٠) الايضاح، القزويني ، ص ٩.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١٣ – ١٦.
(٢٢) حجج النبوة، الجاحظ، على هامش كتاب الكامل للمبرد، ٢/ ١٤٨.
(٢٣) الحيوان، ١/ ٣٨٣.
(٢٤) البيان والتبيين، ١/ ٧٩.
(٢٥) البيان والتبيين، ١/ ٧٥ – ٧٦.
(٢٦) المصدر نفسه، ٢/ ٣٢٨.
(٢٧) الحيوان، ٥/ ٤٢٤، ٥/ ٤٢٦.
(٢٨) البيان والتبيين، ١/ ١٥٣.
(٢٩) الحيوان، ١/ ٣٣٤.
(٣٠) البيان والتبيين، الجاحظ، ١/ ٨٨.
(٣١) المصدر نفسه، ١/ ٢٦١.
(٣٢) الحيوان، الجاحظ، ١/ ٩١.
(٣٣) البيان والتبيين، ١/ ٨٣.
(٣٤) الحيوان، ٣/ ١٣١.
(٣٥) ينظر، البلاغة عند الجاحظ، د. أحمد مطلوب.
(٣٦) مجاز القرآن، أبوعبيدة، تحقيق وتعليق، أحمد فريد المزيدي، ص ٦ – ٧.

(٣٧) مجاز القرآن، أبوعبيدة، ص ٢١، ص ٩٧.
(٣٨) البلاغة العربية، د. علي عشراو ي زايد، ص ٣١.
(٣٩) تنظر، البلاغة العربية، د. علي عشراو ي، ص ٢٩ ـ ٣٣.
(٤٠) النصوص والآراء ماخوذة عن (النكت في إعجاز القرآن) للرماني بتحقيق، محمد خلف الله، ومحمد زغلول، مع رسالتين أخريين للخطابي والجرجاني، تضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن).
(٤١) البلاغة العربية، د. علي عشراو ي، ص ٥٢.
(٤٢) المصدر نفسه، ص ٥٢.
(٤٣) وفيات الأعيان، ابن خلكان، ١٩/ ١٢٦.
(٤٤) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، د. وليد قصاب، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.
(٤٥) الكشاف، ١/ ١٦٤.
(٤٦) المصدر نفسه، ١/ ١٠٢، ٢/ ٥٠٤، ٢/ ١١٠، ١/ ٤١.
(٤٧) المصدر نفسه، ٢/ ٣.
(٤٨) المصدر نفسه، ١/ ٦٨، ١/ ١٩٤، ٢/ ٢٢٧، ٢/ ٤٤٤.
(٤٩) المصدر نفسه، ١/ ٣٠٧ ، ١/ ٣٠٩، ١/ ٢٠٣، ١/ ٢٩.
(٥٠) المصدر نفسه، ١/ ١٥٩، ١/ ٧٢، ١/ ٥١٠، ١/ ٦٦.
(٥١) المصدر نفسه، ١/ ٥٩، ٣/ ٤١٢، ٢/ ١٤٥.
(٥٢) المصدر نفسه، ١/ ١٢٧، ٢/ ١٧٢.
(٥٣) المصدر نفسه، ١/ ١٣٥، ٢/ ٨٨، ٢/ ٣٩/ ٣/ ٣٩٨.
(٥٤) المصدر نفسه، ١/ ٦٤، ١/ ٤٧٣، ٢/ ٢٥٧، ٢/ ٤٩٤.
(٥٥) المصدر نفسه، ١/ ٥٢، ١/ ٤٠.
(٥٦) المصدر نفسه، ١/ ٦١، ١/ ٤٩، ٢/ ٢٦٧، ٣/ ١٢٢.
(٥٧) المصدر نفسه، ١/ ٥٢، ١/ ٣٥، ٢/ ٢٤، ٣/ ٢٩٢، ٣/ ٤٧٧.
(٥٨) المصدر نفسه، ٣/ ٣٧٣.
(٥٩) التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة، د. وليد قصاب، ص ٢٩٢.
(٦٠) الموازنة، ١/ ١٨١.
(٦١) المصدر نفسه، ١/ ٢٥٠.
(٦٢) المصدر نفسه، ٢/ ٣٢٥.
(٦٣) المصدر نفسه، ٢/ ٩٤.
(٦٤) المصدر نفسه، ١/ ٢٧١.
(٦٥) المصدر نفسه ١/ ٢٩٠.
(٦٦) المصدر نفسه ١/٢٩٢.
(٦٧) شرح المرزوقي، ١/ ٩ ـ ١٠.
(٦٨) الموازنة، ١/ ٤٠٢.
(٦٩) الوساطة، ٣٢ ـ ٣٣.
(٧٠) المصدر نفسه، ص ٤٨.
(٧١) المصدر نفسه، ص ١٤٧.
(٧٢) المصدر نفسه، ص١٤٩.
(٧٣) المصدر نفسه، ص٤٧١.
(٧٤) المصدر نفسه، ص٤٧٤.
(٧٥) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(٧٦) المصدر نفسه، ص٢٥ ـ ٢٦.
(٧٧) المصدر نفسه، ص٢٦ ـ ٢٧.
(٧٨) المصدر نفسه، ص٢٨.

(٧٩) المجازات النبوية، ص٣٨.
(٨٠) المصدر نفسه، ص٤٤.
(٨١) المصدر نفسه، ص٧٢ – ٧٣.
(٨٢) المصدر نفسه، ص٧٥.
(٨٣) البحث البلاغي عند العرب، د. شفيع السيد، ص ٤١.
(٨٤) علوم البلاغة، المراغي، ص ٢٨٠ – ٢٨١.
(٨٥) تلخيص البيان في مجازات القرآن، ص ٢٠٠ – ٢٠١.
(٨٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.
(٨٧) أسرار البلاغة، ص ١٩ – ٢٠.
(٨٨) الأسلوبية والبيان العربي، ص ١٠٦.
(٨٩) أسرار البلاغة، ص ٧١.
(٩٠) البلاغة؛ تطور وتاريخ، شوقي ضيف، ص ٢١٨ – ٢١٩.
(٩١) دلائل الإعجاز، ص ٦١.
(٩٢) المصدر نفسه، صص ٢.
(٩٣) المصدر نفسه، ص٣٦ – ٣٧.
(٩٤) المصدر نفسه، ص٤٠٤.
(٩٥) دلائل الإعجاز، مقدمة (محمد عبد المنعم خفاجي) في تحقيقه، ص ٢٩. وينظر؛ الأسلوبية والبيان العربي، ص ٧٩ وص ٩١.
(٩٦) في الميزان الجديد، محمد مندور، ص ١٤٢ – ١٥٠.
(٩٧) مفتاح العلوم، ص ١٩٦.
(٩٨) المصدر نفسه، ص٧٧.
(٩٩) المصدر نفسه، ص٧٧.
(١٠٠) مفتاح العلوم، ص٢٠٠.
(١٠١) ينظر؛ دراسات بلاغية ونقدية، د. احمد مطلوب، ص ٥٥ – ٦٠.
(١٠٢) مفتاح العلوم، ص١٦٤.
(١٠٣) ينظر؛ ضياء الدين ابن الثير وجهو ده في النقد، محمد زغلول سلام، ص٦٥ ـ ٧٠. وضياء الدين بن الثير، محمد زغلول، ص٥٠ – ٦١، وبحوث تراثية، د. أحمد مطلوب، ص٢٩١ – ٣٢٦.
(١٠٤) المثل السائر، ١/ ١٢١.
(١٠٥) البلاغة، تطور وتاريخ، شوقس ضيف، ص ٣٣٤ – ٣٣٥.
(١٠٦) الايضاح في علوم البلاغة، ص ١١.
(١٠٧) المصدر نفسه، ص ١١ – ٢٢.
(١٠٨) المصدر نفسه، ص ٢٣.
(١٠٩) المصدر نفسه، ص ١٦٣.
(١١٠) المصدر نفسه، ص ٢٥٥.
(١١١) دراسات بلاغية ونقدية، د. أحمد مطلوب، ص ١١٢.
(١١٢) عروس الأفراح، السبكي، ١/ ٢٦١.
(١١٣) دفاع عن البلاغة، أحمد حسن الزيات، ص ٧٠.
(١١٤) المصدر نفسه، ص ٧٦ وص ٧٤.
(١١٥) البلاغة والأسلوبية، ص ٩١.
(١١٦) الأسلوب، أحمد الشايب، ص ٣٧.
(١١٧) المصدر نفسه، ص ٤١.
(١١٨) السلوب/ أحمد الشايب، ص ٤٤.
(١١٩) فن القول، الخولي، ص ١٠٥.

(١٢٠) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ٨ ــ ٩.
(١٢١) البلاغة العربية، قراءة اخرى، ص ١٨.
(١٢٢) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٦.
(١٢٣) المصدر نفســـه، ص ٢٦٩.
(١٢٤) المصدر نفســـه، ص ٢٨٢.
(١٢٥) مبادىء علم الأسلوب العربي، د. شكري عياد، ص ٦.
(١٢٦) المصدر نفســـه، ص ٦.
(١٢٧) المصدر نفســـه، ص ٥.
(١٢٨) علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، د. صلاح فضل، ص ٣.
(١٢٩) المصدر نفســـه، ص ٧.



الفصل الرابع

من البلاغة إلى الأسلوبية

توطئة.
أولاً: من فن البلاغة إلى علم البلاغة.
ثانياً: حدود علم البلاغة وسماته.
ثالثاً: من فن الأسلوب إلى علم الأسلوب.
رابعاً: حدود علم الأسلوب وسماته في قراءة النصَ .
خامساً: من فن البلاغة إلى فن الأسلوب.
سادساً: من علم البلاغة إلى علم الأسلوب.
سابعاً: الأسلوبية والأسلوب.
ثامناً: من البلاغة إلى الأسلوبية.
تاسعاً: البلاغة منهجاً.
عاشراً: الأسلوبية منهجاً.
*هوامش الفصل الرابع.

توطئة:

يؤدي تطور الوعي الإنساني ونموالذائقة البشرية إلى تطور في وسائل إبداع المعنى وطرائق التعبير عنه، على مستوى الأداء الوظيفي في شؤون الحياة عامة، وعلى مستوى الأداء الفني في فنون إبداع المعنى، على تعددها المذهل. إذ يسعى الإنسان إلى إيجاد نفسه عبر إبداع عالمٍ متخيلٍ يجاور عالمه الواقعي المباشر. ولاشك أن فن البلاغة بوصفه نصاً إبداعياً سابق على علم البلاغة كونه نصاً نقدياً صادراً في علميته وفنيته عن قراءة الفن الأول ، ومن ثم فإن سماته وحدوده موصولة به. ثم أن الكاتب أو القائل في (فن البلاغة) غالباً ما يسعى إلى التميز في أدائه بأسلوب يميزه من سواه، في التصوير بين يدي التعبير عن المعنى الإبداعي. وهو ما يعنى ان فن الأسلوب ضرورة يقصدها المبدع الاستثنائي، ونتيجة تصل إليها التجربة الثرية في التعبير وفي الكتابة الأدبية، ومن ثمة فإن القراءة الكاشفة عن خصائص الأسلوب المميزة في تجربة هذا الأديب أو ذاك الكاتب، ستؤدي إلى تكوين علم الأسلوب المعني بقراءة الخصائص الفارقة في التجربة الأدبية عند الكاتب أو الأديب، وتنوع الكتاب أو النقاد أو الدارسين في رصد تلك الخصائص على تعدد الأساليب هو مايثري علم الأسلوب ويؤشر سماته في قراءة النصّ . ومن هنا ربما أمكننا القول: ان علم البلاغة وعلم الأسلوب في تكوينهما إثر قراءة النصوص الأدبية قد ارتبطا بنوعية تلك النصوص، فالبلاغة كانت أقرب إلى النصّ ذي المحددات الواضحة الذي يسهل معه الصدور عن قواعد قراءته، أو بناء قواعد معينة في ضوء قراءته، بما تكون معه مسافة الوصول إلى المعنى غير مجهدة للمتلقي، لذا حرصت البلاغة على قراءة المعنى في ضوء محددات وتأمله في ضوء معايير كانت الرغبة في ثبوتها أكبر من السعي إلى تعددها وتجديدها. أما الأسلوب فكان أقرب إلى الإتصال بعناصر التميّز وصفات الإستثناء في التجربة الأدبية، لأن الأسلوب في حالة التعدد يثرى وفي حالة التقليد يموت. لذلك يمكن القول: إن فن البلاغة تضمن بالضرورة فن الأسلوب، ولكن علم البلاغة لايصل دائماً إلى المعنى الإبداعي في عمل أدبي توفر على فن أسلوب استثنائي، ولذا كان علم الأسلوب، علم قراءة ومنهجية بحث في المعنى الفني في فن الأسلوب.

وقد كان طبيعياً في ضوء ذلك أن ينفتح علم الأسلوب على تعدد التجارب، ويحسن قراءتها منهجياً، بما جعل علم البلاغة إلى جواره معيارياً حدياً وليس وصفاً تحليلياً، ومن ثمة فقد كان انفتاح علم الأسلوب إلى الأسلوبية، طريقة في الوعي والقراءة، تشبه انفتاح الإسلام على الإسلامية والعلم على العلمية والفكر على الفكرية والاشتراك على الاشتراكية والدين على الدينية وهكذا، بمعنى أن الأسلوب اتخذ من قراءة التجربة الاستثنائية مرتكزاً لقراءة التجارب الفائقة الأخرى التي توفرت على استثناءات غير تقليدية وهو في كل تجربة يؤشر لعناصر أسلوبية مائزة، في التجربة الإبداعية، بما يؤدي التراكم التحليلي الأسلوبي في كل ذلك إلى وضوح نظرية اسلوبية في القراءة والتحليل هي إلى المنهجية أقرب منها إلى العلمية، إلى كونها منهجاً أقرب منها إلى كونها علماً محدد الاصطلاحات والحدود والمعطيات. فإذا كان

الأسلوب علماً فإن الأسلوبية منهجاً وإذا كان الأسلوب طريقة في التفكير العلمي المنهج، فإن الأسلوبية منهج في الوصف والتحليل صدر عن علم الأسلوب. ولأن تراكم الخبرات الأسلوبية يفضي بالضرورة إلى تكثيف الوعي المعرفي لعلم السلوب وأن الذين قرأو ا الأسلوبية على أنها: البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، إنما كان منطلقهم من علمية علم الأسلوب ومنهجية الأسلوبية، تلك المنهجية التي يؤدي تراكم الخبرات والتجارب فيها إلى تغذية علم الأسلوب، وبالتالي تعزيز الوعي العلمي فيه، مع أن ذلك في الأسلوبية يفضي إلى تعددها على نحو لافت للنظر، كما هي عليه اليوم. وأن صورة الانتقال من البلاغة إلى الأسلوبية، كان نتيجة طبيعية لنمو الذائقة الإبداعية وتطور الوعي الفني، بما صارت فيه النصوص الأدبية لا تستجيب عند القراءة التحليلة لآليات الحدود والمعايير البلاغية قد استجابتها للوصف والتحليل الأسلوبيين، وهو ما سيعنى هذا الفصل بقراءته عبر عشرة مباحث.

أولاً: من فن البلاغة إلى علم البلاغة:

فن البلاغة نص أدبي قد يكون شعراً على تعدد فنون الشعر، وقد يكون نثراً على تعدد أجناس النثر، أما علم البلاغة فهو الوعي الوصفي بما يتوفر عليه من آليات بلاغية، تذهب بعيداً في قراءة النصّ الأدبي، كاشفة عن اتصالها بحدودها ومعطياتها البلاغية اتصالاً تطبيقياً، وهنا يكون الفني سابقاً والعلمي لاحقاً. ولكن منهجية علم البلاغة ربما أخضعت السابق لآليات العلم اللاحق، ولذالك وصفت البلاغة بأنها علم متعال، تفرض على النصّ بصيرتها في قراءة المعنى، وبصرها في تطبيق آلياته، وهنا إذا خرج النصّ على حدودها، جاء متهماً، وأن التزم بها قد يجيء تقليدياً، وهذه صورة لا تنطبق على علم البلاغة كله، إنما تسح على المنهجية التقنينية التقعيدية فيه تلك التي مثلها فخر الدين الرازي في (نهاية الايجاز ودراية الإعجاز) والسكاكي في (مفتاح العلوم) والقزويني في (الايضاح) و(تلخيص المفتاح) وضياء الدين في (المثل السائر) وغيرهم ممن ساروا على نهج القواعد والحدود والمعايير وتطبيقاتها بشيء من نزعة منطقية. كما تصح على المنهجية التجميعية التي مثلها مبكراً أبو هلال العسكري في كتاب (الصناعتين) ومن سار على نهجه في تجميع طروحات البلاغيين، وعرض تطبيقاتها من دون رؤية معمقة، ولكن المنهج الانطباعي الذي حفل بكثير من الذوقية الفنية، كما عند الجاحظ وأبي عبيدة والشريف الرضي، لايصح معه ذلك، لأن نزعة الانطباع الذوقي أقرب إلى الاجتهاد الذاتي الفني في كشف المعنى، وفي عرض الآليات البيانية في هذا الإتجاه. أما المنهج الفني التحليلي الذي بدا واضحاً عند الرماني في (النكت في إعجار القرآن) وعند عبد القاهر الجرجاني في (الأسرار والدلائل) فهو الصورة الأو ضح للتفكير البلاغي العربي المؤثر في عصره والممتد إلى معطيات الحاضر الكبيرة.

فن البلاغة إبداع، وعلم البلاغة اجتهاد في قراءة ذلك الإبداع، غير أنه اجتهاد متصل بغاية المجتهد في القراءة، فمن قصد المعنى البياني في معناه الفني، غير من قصد العناصر العامة التي يتشكل في ضونها ذلك المعنى، ومن قصد تأمل عناصر أداء المعنى فنياً، غير من قصد استنباط عناصر الأداء الجميل دن صورة نص واحد يجعله أنموذجاً في السابق، وأنموذجاً في اللاحق. البلاغة تفكير بياني متى وقف عند

تحديد عناصر للجميل في الماضي منفتحة على اضافات الجديد المستقبلي كان تفكيرا متجددا يستوعب الجديد ويحسن قراءته، ولكنه إذا جعل مخلص تفكيره كليا يستوعب الماضي والمستقبل توقف عن أن يكون تفكيراً بيانياً.

مكونات علم البلاغة بوصفها المعرفي الداخل في قراءة عناصر كل نص أدبي هي آليات منهج وليست قواعد علم تطبيقي، وتستمد علميتها من قدرتها على الاستجابة لقراء أجناس الأدب وفنون القول، وامكانيتها في الإجابة المنهجية لأسئلة النصّ الجديد التي هي أسئلة الناقد أو البلاغي وهو يقرأ ذلك النصّ، واصفاً فنيته وعناصرها، وجماليته ومعطياتها وكيفية تعبيره عن المعنى وآلياتها، بما تكون فيه القراءة بيانية بمنهج بلاغي، تؤسس لفاعلية البلاغة، بوصفها عِلماً مُتجدداً وفناً من جهة الاستجابة المنهجية لفنية النصّ الأدبي وتحليلاً بلاغياً.

ولكن الذي أخذه النقاد والمجددون في علم البلاغة والدارسون على البلاغة بوصفها علماً من جهة ومنهجا من جهة أخرى هو ما يأتي:

١- في الوقت الذي انطلق فيه علم البلاغة من قراءة فن البلاغة، وأسس وعي معرفي، وحدوده الاصطلاحية ومقاييسه ومعاييره انطلاقاً من ذلك الفن، إلا أن أصوله النظرية غالباً ما تقيدت بصورة النصّ الماضي أكثر من النصّ المضارع، وبالبحث عن تطبيقاتها في النصّ عامة من دون العناية البيانية بتنوع الأساليب الصادر عن تعدد التجارب والبيئات والثقافات والأديان والأغراض وغيرها، فكأن علم البلاغة رأى في خصوصيته المنهجية شمولية عالية قادرة على استيعاب الأشكال الأدبية وآليات قراءتها، وهي رؤية ذات طموح عصي على التحقق. وكأن البلاغيين رأو ا في معاييرهم حين استنباطها من النصّ الماضي قدرة عالية على استيعاب النصّ المستقبل مشابهة لمعايير علوم عصور التدوين الأخرى كالفقه والنحووالعروض وغيرها، إلا أن ذلك كان صعب التحقق مع المستقبل.

٢- الأصول في فن البلاغة صادرة عن الذات في إبداعها لحظة إنتاج النصّ الأدبي من دون أن ينشغل وعيها الفني باصول الكتابة عن صنعة قدر تمثله لها فطرة ذاتية، ولذا أتاح فن البلاغة بوصفه الفني حرية مؤثرة للمتلقي لأن يقرأ النصّ ويستشرف المعنى، أما علم البلاغة فقد جاء إثر قراءة النصّ أو تلقيه بوعي عقلي ثاقب، لم يكن للفطرة فيه ذلك الحضور اللافت، إنما هي محاولة المتلقي في تخيّل أثر صفاء الفطرة وقوة الطبع عبر تأثره هو بها، وهو نسبي، في حين كانت فطره المبدع في النصّ بدءاً غير فطرية وغير نسبية وم ثمة غير مقيدة، - وإثرها تجيء القراءة البلاغية معنية بالمعنى الفني أولاً وبالعناصر البيانية الفاعلة فيه، أما أن تعنى برسم القواعد انطلاقاً من ذلك الإبداع، وتنبيه المتلقي إلى اتقان أصول فن القول انطلاقاً من تلك التجربة، فإنما هي دعوة للتقليد بشكل غير مباشر، وهي علامة غير فاعلة في التفكير البلاغي.

٣- مجال فن البلاغة في الأنواع الأدبية، الأداء الفني والتصوير الجمالي وإبداع المعنى وإثراء التجربة الأدبية في النوع الأدبي، أما مجال علم البلاغة فهو البحث في كيفية الأداء تقرباً لأساليب الإيجاد، وتأمل طرائق التصوير بحثاً عن كيفية التصوير، وقراءة شكل التعبير في محاولة كشف المعنى، واظهار فن القول مرسوماً عبر

مضمون وشكل، أو معنى ومحسنات، وبذا تكون نزعة الأنموذج وصورة المثال أقوى من إتجاه تأمل النصّ ووصفه وتحليل مكوناته، وصولاً إلى رسم عناصره الأسلوبية المائزة، بما يتيح للتجربة المجاورة أو القادمة أن لاتقع في التقليد، وأن تتجه للتطوير، وربما إلى الابتكار. وهنا يكون فن البلاغة موصوفاً بالتطور وامكانية الابتكار، أكثر من علم البلاغة في صوره الموصولة بالقواعد والمعايير والصدور عن الأنموذج.

٤- فن البلاغة موصول بالواقع المتعدد المتغير المتجدد غير المستقر على شكل بما يجعل الذات الإنسانية التي تنفعل بمعطياته توّاقة إلى مواكبته تصويراً وتعبيراً، ومن ثمة فإن اتصاف النصّ الأدبي في خلقه المعنى المجاور لذلك الواقع بالتعدد والفاعلية في التصوير والتعبير بما يجعل تأثيره في المتلقي مدهشاً، موحياً بالثراء وعدم النمطية، هو اتصاف غير مستغرب، بقدر ما هو مألوف وأقرب إلى التوقع، وإثر ذلك، فإن علم البلاغة مطالب بأن تكون آلياته وصورته المنهجية مستجيبة لصورة تلك الأجناس الأدبية في مجاراتها للواقع وفي خلقها واقعها الإبداعي الجديد، البلاغة إثر ذلك بوصفها عِلماً مطالبة بالارتفاع عن مستوى القاعدة إلى التأسيس للتجربة في العمل الإبداعي والارتفاع عن مستوى المعيار إلى وصف الطبيعة الفنية للأداء في خصوصياتها الاستثنائية، في معطياتها غير التقليدية، وبالارتفاع عن مستوى الحدود الواقفة والتعريفات الجامعة إلى التفكير غير المحدود بفاعلية العمل الفنية، وجعل صورة التعريف السابق منطلقاً لرؤى جديدة انطلاقاً من هذا العمل أو ذاك من دون تقييد لفاعلية الراهن بالماضي.

٥- فن البلاغة أداء جمالي، وعلم البلاغة آليات منهجية في كيفيات ذلك الأداء، بما يكشف عن جماليته في تجلياتها الاستثنائية، وبما تكون فيه صورة القراءة واضحة الآليات في كشف المعنى، غير مقيدة بأطر معرفية مسبقة على فاعلية العمل الأدبي، المنهجية تصدر عن فاعلية النصّ في مستويات خلق المعنى الإبداعي، وآلياتها تجيء عند حدود قراءة ذلك المعنى، وعن وجهات النظر فيه، يلزم المنهج التطور المستمر في آلياته والتجدد المستمر في فهْم النصّ، علم البلاغة يؤسس للوعي المعرفي البياني وهو يعنى بكيفيات استقبال النصّ وقراءته، وبفلسفة تلك القراءة اتصالا بالراهن والمستقبل وليس بالماضي فقط. أما النزعة التعليمية في البلاغة فهي مثل النزعة التعليمية في فن البلاغة، حين تبدأ تجربة الأديب بترسم تجارب سابقة وصولاً إلى استقلاليتها، كذلك علم البلاغة يعنى في صوره الأولية برسم ملامح ذات خطوط تعليمية للتجارب الشابة في حقول الإبداع، من دون أن تكون تلك الملامح بصمات منهجية راسخة في الوعي الفني أو اللاوعي الإبداعي، بما تؤدي إلى استمرار التجربة في دوائر التقليد، بما يعنى فشلها أو ضعفها في التأثير.

ثانياً: حدود علم البلاغة وسماته:

البلاغة في مدلولها اللغوي تشير إلى الإيصال وبلوغ الغاية أو تناول المراد أو تبليغ القصد. فهي وصول الشيء إلى غايته، أو وصول القاصد إلى مقصوده، أو وصول الكلام إلى معناه أو ظاهر لفظه المباشر. وإلى هذا ذهبت معاجم اللغة العربية، في (الجمهرة): بلغّت الرسالة تبليغاً، أو صلتها. وفي (التهذيب) بلغت القوم

الحديث بلاغاً، أو صلته إليهم. وفي (الصحاح): باغت المكان بلوغا، وصلت إليه. وفي (اللسان): بلغ الشيء يبلغ بلوغاً وبلاغاً وصل وانتهى. وفي (القاموس): بلغ المكان بلوغا وصل إليه أو شارف عليه. وفي (أساس البلاغة): بلغ الرجل بلاغة فهو بليغ، يحسن ايصال معناه، وتبالغ في كلامه، تعاطى البلاغة وليس من أهلها(١).

أما البلاغة في مدلولها الاصطلاحي فقد مرّت بآراء وتعريفات، ثم استقرت مصطلحا شاع تداوله إلى اليوم، فهي في اصطلاح الجاحظ: اجادة الحز وتطبيق المفصل(٢). وهي اصطلاح عبد الحميد الكاتب: ما رضيته الخاصة وفهمته العامة. وقبلهما هي في اصطلاح الإمام علي (عليه السلام): ايضاح الملابسات وكشف عوار الجهالات، بأسهل ما يكون من العبارات. وهي في اصطلاح الإمام الحسن بن علي (عليه السلام): تقريب بعيد الحكمة بأسهل العبارات(٣). وهي في اصطلاح عبد الله بن المقفع: ((اسم جامع لمعان، منها ما يكون بالإشارة ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون ابتداء، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل))(٤). وهي في اصطلاح المفضل الضبي: ((الايجاز في غير عجز، والاطناب في غير خطل(٥) وفي تعريف المصطلحات عند الشريف الجرجاني: ((البلاغة في الكلام مطابقته لمقتضى الحال، والمراد بالحال الأمر الداعي إلى المتكلم على وحه مخصوص مع فصاحته أي فصاحة الكلام))(٦).

ومما سبق في شأن مدلول البلاغة اللغوي، ومدلولها الاصطلاحي ثم ما استقر عليه مفهو مها في تعريف المصطلحات، نخاص إلى أن حدودها بوصفها عِلماً وسماتها بوصفها نوعاً أدبياً من النثر التأليفي، يمكن الإشارة إليه فيما يأتي على نحوموجز:

١- أن يكون المتكلم حاذقاً بكيفية التعبير عن مقصوده، واعياً بالغرض الذي يذهب إلى إيضاحه، ملماً بابعاده عند المحاججة، وبصور تأثيراته في المتكلمين الآخرين أو السامعين، أي بالمتلقين عامة، والحذق والوعي، سمتان يصدر عنهما المتكلم أو الكاتب في الحالات التي يكون فيها خطابه معنياً باستمالة الآخر والتأثير فيه واقناعه، وهي ما أكده الخطباء وأهل الأغراض الموضوعية والغايات المباشرة في صنعة الكلام عامة.

٢- المهارة في إدارة عناصر المضمون الذي يقصد التعبير عنه، إدارة يكشف عن إحاطته بكيفيات التعبير اللغوية وأساليبها، وإلمامه بالعناصر الموضوعية التي تعزز صور معانيه، وتبعث على إشاعة قوة الاقناع فيها؛ والمهارة هنا دراية عقلية بالموضوع وأبعاده وبالمضمون وحججه وبأساليب التعبير عنه وطرائقها، ولذا كانت المهارة وعياً عقلياً أولاً وفنياً ثانياً، وشاعت له شروط عند الكاتب، ولاسيما أولئك الذين يشتغلون في قصور الملوك والأمراء، أو في دوأو ينهم، وقد أفرد ابن الأثير في (المثل السائر في الكاتب والشاعر) لهذا الإتجاه باباً عني فيه بأن يتعلم النشيء الجديد فن مهارة الكتابة البليغة.

٣ – التمكن من التأثير في المتلقين عبر الأحكام الصائبة عقلياً ومنطقياً، ولاسيما تلك المستمدة من تجارب السابقين، سواء الكتاب منهم أم المشتغلون في حقول المعرفة الأخرى، لأن الأطلاع على تجارب السابقين هو عين التمكن من الأحكام

الصائبة المؤثرة، وهذه مقرونة إلى التمكن من أحكام لغة التعبير نفسها، بما يكون مستوى الكلام عند التعبير مناسباً لمقتضى الحال عند القصد.

٤ – البلاغة تستبطن الفصاحة وتعلو عليها، فالفصاحة أقرب إلى التعلق باللفظ، كونها آلته، أما البلاغة فهي التمكن من فنية اللفظ تمكناً قلبياً، يجعل البلاغة فيه، بحسب رأي الرماني الشهير، تعني: إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ. وهنا تظهر أدبية البلاغة، وترتفع فيها نزعتها الأدبية على منطقيتها العقلية الصارمة، فالبلاغة هنا تتضمن الفصاحة وترتفع عليها، وهنا يكون كل بليغ فصيحاً في بابه وضمن لغته وفي سياقه، من دون أن يكون كل فصيح بليغاً.

٥ – الفصاحة آلة في البلاغة، ولكن منهج التقعيد والتقنين البلاغي أفردها وميزها من البلاغة ، فهي في اللغة: خلوص الناطق المتكلم والكلام من عيوب الكلام فيما يخص النصّ ومن عيوب التكلم فيما يخص الناطق المتكلم. وإلى هذا تذهب معاجم اللغة العربية[٧] أما في الاصطلاح فهي: خلوص الكلام من التعقيد وخلوص لغة المتكلم من اللكنة بما يجعل الكلام منساباً طبيعياً[٨] فالفصاحة خلوص اللفظ من التعقيد في تركيب الاحرف والالفاظ جميعاً[٩]. وقد افردوا للفصاحة شروطاً معروفة. أفاض فقي شرحها ابن سنان في (سر الفصاحة) وابن الأثير في (المثل السائر) وغيرهما كثير. غير أن نزعة تغليب القاعدة على ذاتية التجربة الأدبية، وأشاعة الاخذ بالحدود والمعايير ومعطياتهما على حساب أشكال الأداء الفني وتأثيراته الجمالية، كلها جعلت أصحاب المنهج التجميعي التقنيني، كالعسكري - مثلاً – يقدمون الفصاحة على البلاغة مع أن ألبلاغة تشتمل على الفصاحة وتتضمنها. ومن تطبيقاتهم في هذا الإتجاه قراءتهم لقول إبراهيم بن العباس إذ قال:

تمرُّ الصبا صفحاً بساكنة الغضا ويصدع قلبي أن يهبَّ هبوبها

قريبة عهدٍ بالحبيب وإنما هو ى كل نفسٍ حيث حلَّ حَبيبها

إذ يعدون البيت الأول فصيحاً بليغاً في آن معاً. أما البيت الثاني فهو عند بعضهم كالعسكري غير فصيح !!!

وكأن الفصاحة عندهم معبرة ضمناً عن مفهو م الرزانة والصبر وعدم أظهار التجربة الذاتية التي تكشف العاطفة فيها عن ليونة وحزن تجاه مايوجعها من الأشياء، وما يؤلمها من تقلبات الحياة، كأن الفصاحة تعبير فخم وجزل يكشف عن رزانة يتحلى بها وعي المتكلم وقلبه فلا يميل إلى ليونة بين يدي أو جاع دنياه، وهذا الوعي غير البلاغي، وغير الفني أنسحب إلى النقد أيضاً فصار الشعر الجميل الذي يعبر فيه الشاعر عن تجربة ذاتية جميلة، غير مرغوب فيه أو غير موصوف بالفصاحة إذ يرونه مفتقد الرزانة، وهو عند ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) من الكلام الذي لا يتضمن فائدة في معناه، لا فتقاده جانب الرزانة، أو الفصاحة بمعنى الفخامة والجزالة اللتين تضمران معنى الرزانة، وهو عند أبن قتيبة ينطبق على قول الشاعر:

إن الذين غدوا بقلبك غادروا وشلاً بعينك مايزال معيناً

غَيَضْنَ من عبراتهنَ وقلْنَ لي: ماذا لقيْتَ من الهو ى ولقينا؟؟

وقول جرير المشهو ر:

إن العيون التي في طرفها حورٌ قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

يصرعنَ ذا القلبِ حتى لا حراك به وهنَّ أضعفُ خلق الله إنسانا

إذ يعد ابن قتيبة هذا الشعر، وما سار على نهجه ضرباً من الشعر الذي حسن لفظه وحلاً؛ فإذا فتشته لم تجد فائدة[١٠] وإنما جاء هذا الحكم النقدي غير مستغرب، لأنهم صدروا فيه عن مفهو مهم للجزالة والفخامة المتضمن معنى الرزانة، على نحومفهو م أبي هلال العسكري، وهو فهم شاع في النظرية النقدية القديمة عند بعض البلاغيين والنقاد، ولكنه لم يكن حكماً معيارياً عاماً وإن شاع أنصاره، لأنه اتجاه في قراءة بلاغة التجربة الإبداعية يخرج جميل الأدب من دائرة الإبداع، ويسلط معايير إجتماعية مسبقة على المعنى الإبداعي في الأداء الأدبي[١١].

٦- يقول ابن طباطبا العلوي في (الطراز): ((اعلم أن البلاغة مختصة بوقوعها في الكلم المركبة دون المفردة، فلا يوصف الكلام بكونه بليغاً إلا إذا جمع الأمرين جمعا؛ من حسن اللفظ وجوده المعنى..... وأن الكلام لا يوصف بكونه بليغاً إلا إذا حاز مع جزالة المعنى فصاحة الألفاظ، ولا يكون بليغاً إلا بمجموع الأمرين كليهما))[١٢] والتنوخي في (شروح التلخيص) يرى: ((أن البلاغة تتعلق بالمعنى فقط، وأن بلوغه نفس السامع لا يتم إلا بواسطة الفصاحة))[١٣] ومن خلال ما سبق، فإن كون الفصاحة في اللفظ من جهة خلوه من التعقيد إنما تأتت من جهة أن التعقيد يؤدي إلى تغييب المعنى وضعف وضوحه في ذهن المتلقي وأما من سحب الفصاحة إلى التركيب فقد أتصل بنزعة القواعد في هذا المنحى التي تبدأ من اللفظ وتنتهي إلى التركيب. وأما كون البلاغة اصطلاحاً عاما يتضمن الفصاحة وطرائق إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، كما قال الرماني من قبل، فهو وعي بياني ناظر إلى شمولية التجربة الأدبية في كل جنس أدبي، وفي أي أسلوب فني تبدّت إلى المتلقي، طالما كان إبداع المعنى الأدبي قصدها من جهة الأداء، ومؤداها من جهة النزوع الفني. واتصال البلاغة بالتراكيب شأن منهجي ووعي فني هو من وعي دلالة الاصطلاح البلاغي أما أتصال الفصاحة بالألفاظ فهو شأن بلاغي جزني يتصل بخصوصية اللسان في التعامل في البنيات الصرفية والدلالية للألفاظ.

٧- إن قراءة متأنية موجزة في التعريف الشهير للبلاغة على أنها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته[١٤] تفضي إلى التأشيرات التطبيقية والتنظيرية الآتية:

حين نقرأ قوله تعالى: ﴿**والصبح إذا تنفس إنه لقول رسول كريم**﴾ نلحظ أن القسم والتوكيد؛ أعني القسم في (والصبح إذا تنفس) والتوكيد ب (إن) و(اللام) خصوصيات تعبيرية بيانية بلاغية استدعاها وإستوجبها حال المتلقي الذي ينكر قول الرسول الكريمﷺ فلما كانت حالة الانكار قد استحوذت عليه، فإن القسم والتوكيد آليات مقتضى الحال، ولكل حال آليات تعبر عن مقتضاه، والأحوال متعددة على نحومدهش، والآليات التي تعبر عن مقتضياتها تتعدد على نحوأكثر ادهاشاً، بأساليب الانزياح والمجاز وأشكالهما الكثيرة كثرة هائلة، والفخامة والجزالة، إذا جاءت بمعنى الرزانة لاتعبر بأي شكل من الأشكال عن مقتضى حال متصل بالكلام إنما هي تعبر

عن حالة اجتماعية خارجية تتصل بالمحيط غير المؤثر في سياق النصّ إلا تأثيراً وظيفياً سلبياً يحد من تجليات التجربة الذاتية للأديب في إبداع المعنى، وهنا تكون الفصاحة بنية في قواعد اللفظ لا يستغني عنها المتكلم بداهة وفطرة.

٨- إن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، نهج تذهب إليه البلاغة القديمة في حدود قراءة الجملة أو البيت أو الفقرة، ولكنها كانت معنية بالنزعة التعليمية التقعيدية وبالكم المعياري، وهو نهج اقتضته طبيعة الواقع العلمي، وقد خرجت عليه البلاغة حين خرج الواقع إلى مقتضيات جديدة بحسب التفكير البلاغي لعلماء البلاغة أنفسهم، والرماني وعبد القاهر الجرجاني والشريف الرضي أمثلة لافتة للنظر البلاغي في هذا الإتجاه.

وإن ما ذهبت إليه البلاغة العربية القديمة على وفق معطيات عصرها ومقتضيات وعي مراحلها في التفكير والتأليف، ذهبت إليه بعض المنهجيات النقدية المعاصرة، مثل المنهج التداولي، ((فالتدأولية هي العلم بالمنهجية اللازمة، لإنتاج نص متوازن القيمة، عن طريق المعرفة التامة بالمعايير والقواعد والشروط اللازمة بين الأفعال القصدية (أفعال القول) وبيانات المواقف التي تتطلب حضورها بحيث تسجل أعلى درجات النمواللوني والتوازن الشكلي في الموقف التواصلي))(١٥) ولما كانت البلاغة معنية بصناعة فن القول عبر الالمام بالقواعد التامة لأصول التعبير، والمعايير اللازمة لكيفيات القول والشروط الواجب الالمام بها لأفعال التعبير وبياناته ومواقفه بما يكون الكلام مطابقاً لمقتضى الحال، بلغة البلاغيين، فإن الصلة بين البلاغة في منهجيتها الفنية عند الجرجاني والرماني ومن نهج منهجهما هي الصورة المنهجية التي تقول بها اليوم التداولية في النقد الفني ومنه الأدبي المعاصر في راهن الحداثة اليوم.

((فالبلاغة فن التعبير فن يهدف إلى الوصول لتحقيق موقف ايجابي في دائرة المتلقي. والنصّ باعتباره مجموعة من العمليات السيميولوجية والممارسات اللغوية في داخل هذه الدائرة لابد أن يخضع لها أثناء عملية الجريان التوظيفي لشروط التداولية حتى يحقق الهدف البلاغي))(١٦).

إن حدود علم البلاغة يشرعها التفكير البلاغي المبدع، وسماتها تصدر عن القراءة البيانية البلاغية في العمل الأدبي غير التقليدي، ومن ثمة فهي منفتحة على التطور العلمي والتجديد المنهجي والثراء الفني.

ثالثاً: من فن الأسلوب إلى علم الأسلوب:

فن الأسلوب اشتغال التجربة الذاتية الفردية في مستويات التعبير عن المعنى الإبداعي، اشتغالاأستثنائياً، يكشف فيه الأداء الأدبي عن التميّز اللافت في جنس أدبي، وعبر مكوناته الفنية ومعطياته الموضوعية غير المباشرة فكإنما هو فن التعبير عن المعنى الفني بطريقة استثنائية عبر مستوى من الأداء غير تقليدي. وهنا يكون فن الأسلوب اجتهاداً في الإبداع الفني الخالص، إذ هناك فن أسلوب متميز في الفنون الشعرية أو النثرية الخالصة، وهناك فن أسلوب متميّز في الفنون التأليفية، ونادراً ما يتوفران في أديب. فالجاحظ في طروحاته في النثر التأليفي ذوأسلوب متميز، له خصائصه وسماته. وهو في إبداعاته النثرية يحتفى بأسلوب متميز أيضاً. وهكذا عند

أبي العلاء المعري في شعره وفي تصنيفاته الأدبية الأخرى. وهكذا عند أبي حيان التوحيدي، ومن المحدثين المعاصرين عند طه حسين وأدونيس وغيرهما، مما يلفت وعيك أسلوب له في التعبير وفي إيصال المعنى وفي منهجية العرض وقراءة الواقع الممكن أو المتخيل ـ له ـ حضور مؤثر.

فن الأسلوب اجتهاد أدبي فني خالص يصدر عن أديب أو فنان ذي عبقرية إبداعية استثنائية في حقله الأدبي، فهو موصول بالتجربة الفردية، وسماتها الذاتية وملامحها الشخصية، والعلمية تصدر عنه تأسيساً عليه، ولا يتقيد بها صدوراً عنها، بمعنى أن وعيه الفني مدهش في التأسيس لخصوصية استثنائية، من دون أن يكون قاصدا ذلك بعقلية مسبقة أو محددات معرفية أولية، أو ما شابه ذلك، هو فطرة في الإبداع وملكة في الأداء، وصفاء طبع في التصوير يتيح للمتلقي معه أن يؤشر الاستثناء فيه، تلك التي يسير في رؤاها المتأثرون بها، ولا تسير هي في فضاءات رؤى ماضية، في فن الأسلوب تبدع الفردية تميزّها من دون أن تلجأ إلى قواعد سابقة وتصوغ مميزاتها بالصدور عن أدائها الاستثنائي في جنس ما تبدعه، ومن هنا فإن فن الأسلوب سابق على علمه، لأن الفطرة تؤسس لما يصدر عنها من قواعد، وهو منتج لما يأتي بعده بالتأثير فيه، إذ هو تجربة فردية تؤسس لكل ما يميزها، ويشير إليها استثناءً.

وفي كل ذلك، إذا كان الأسلوب معبراً عن شخصية الأديب في ملامحها وصفاتها الاستثنائية، فهو مفهو م تكويني يصدر عن معطياته علم الأسلوب في طروحات لاحقة وإذا كان الأسلوب اختياراً عن امكانيات اللغة، يضمر في صفاته التعبيرية والأدائية خصوصية الكاتب، فإن علم الأسلوب يقرأ بالصدور عنه تلك المعطيات العقلية التي تكشف عنها، صفات التعبير؛ شكلاً ـ أداء ومضمونا، ولعلم الأسلوب أن يقرأفي هذا الإتجاه؛ صورة الواقع النفسي للكاتب، وملامح طبيعته الاجتماعية، وكثيراً من مظاهر الواقع التي وجدت لها شكلاً من الحضور معبراً عنها في أسلوب ذلك الكاتب أو هذا، وهو ماتجتهد فيه المناهج. وإذا كان الأسلوب خصائص فنية جمالية مائزة يتوفر عليها النصّ، على نحوأستثنائي، فإن علم الأسلوب هو مايحسن قراءتها كاشفا عن أنماط تأثيرها في المتلقي، وفاعليتها في تجارب أخرى تأتي بعدها، سواء على مستوى مكونات النصّ أم عاطفته المباشرة أم أخيلته الاستثنائية وهكذا، يكون الأسلوب بوصفه فناً قراءة من المبدع في الواقع تفضي إلى ابتكار واقع جديد ضمن مستوى من التعبير الجديد، جزئيا أو كلياً، ويجيء الأسلوب بوصفه علماً قراءة أخرى من الناقد أو الدارس أو الأسلوبي أو البلاغي، لتأشير العناصر العامة في كل ذلك وفلسفتها. وإذا كان فن الأسلوب يصدر عن محاورة مرحلته أو عصره أو بيئته أو نزعته الوظيفية، لحظة التعبير عنها، حواراً يكون هو فيه معبراً، وهي فيه معنى أو أشكال معان، أو هي فيه حضور مكمل له، بما يكون فن الأسلوب فيه موظفاً توظيفاً مباشراً أو غير مباشر في أبعاد المرحلة أو العصر أو البيئة أو النزعة الوظيفية وغيرها، فإن علم الأسلوب يأتي هنا مشكلاً منهجاً تداولياً يُعنى فيه عالم الأسلوب، بأستنباط المعايير، وتأشير القواعد، وصلة إنتاج المعنى بين قصد الفعل في النصّ وسياقه التداولي العام، بما تكون القراءة فيه كاشفة عن صلة فن الأسلوب في هذا المستوى بعلم الأسلوب في الصور التي يتشكل فيها الواقع نصياً، أو الأغراض

أشكالاً كتابية أو المعايير والقواعد أنماطاً تطبيقية في نوع كتابي معين وهكذا. إن فن الأسلوب هو صدور عن المراحل التي تصبح فيها التجارب الفردية في خلق الحياة وإبداع الواقع، تجارب استثنائية غير تقليدية تنطلق من نفسها، ولا تكرر غيرها، يضيء للقراءة أكثر من بعد ويكشف للقصد أكثر من سبيل، هو باعث على التأويل، لأنه يخلق واقعاً مجاوراً في لحظة التعبير عن الواقع نفسه، أما علم الأسلوب فهو وعي التلقي الذي أخذ بتأمل فن الأسلوب كثيراً وخرج منه بما يضيء فن الأسلوب للماضي، ويتيح لفن الأسلوب في المستقبل أن يتجدد وأن يتعدد وأن لا يكون مقيداً بقواعد من معنى سابق لا تحسن التعبير عن معنى جديد، علم الأسلوب اجتهاد منهجي في تطوير الحياة عبر تأويل وقائع التعبير عنها أو أساليب رسمها. في علم الأسلوب تتعدد المناهج بتلون الأساليب الفنية الخالصة وما تقوله، وتتطور الآليات بحسب فاعلية فن الأسلوب في التاثير في المتلقي.

وفي وجه من الوجوه، وصورة من الصور، قد نقرأ القرآن العظيم على أنه فن أسلوب عظيم في إبداع المعنى القرآني، ونقرأ التفاسير واجتهادات المسلمين في (علم التفسير) على أنها مناهج في علم الأسلوب توخت قراءة أساليب التعبير عن المعنى القرآني. وقد نقرأ خطب رسول الله ﷺ وأحاديثه الشريفة على أنها فن أسلوب بليغ في إبداع المعنى النبوي، ونقرأ شروح علماء الإسلام وقراءاتهم في (علم الحديث) على أنها مناهج في علم الأسلوب قصدت قراءة طرائق التعبير عن المعنى، عند رسول الله ﷺ. وقد نقرأ نهج البلاغة للإمام علي (عليه السلام) على أنه أداء من كلام مدهش في أسلوب بديع متميز في إبداع المعنى الفاعل تصويراً وتعبيراً، وهنا تأتي شروحات نهج البلاغة والدراسات فيه على أنها روافد للدارس الأسلوبي في التأسيس لعلم الأسلوب بالصدور عن تجربة إبداعية استثنائية في التعبير، وفي هذا يتوفر علم الأسلوب على ثراء من فن أسلوبي، يؤسس للتميز في الأداء والأستثناء في التعبير، وللصدق في توخي المعنى أيضاً، ويضع للدارس حتى في مراحل قراءته الأولية ذات النزعة التعليمية نماذج من (فن الأسلوب) تستحوذ على المتلقي، قصداً ومعنى وأداء، ولا تصادر ذائقته في التعبير، إن لم ترسم فيها للمستقبل ملامح أو مكونات إبداع قادم جديد.

علم الأسلوب يدرس وقائع التعبير اللغوي، من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[١٧]((لأن فكرته الأساسية، هي أن اللغة تبدووهي تؤدي وظيفتها، وكأنها بناء حي، بل إنها الحياة نفسها، تمتاز بما يمتاز به الإنسان الحي، من انفعاليته وهدوء وايحاء، وعندما تؤدي اللغة هذه الحياة على هذا النحوتثبت أنها لغة حقيقة وحية))[١٨].

كما أنه يدرس طريقة التعبير لدى الكتاب أو المتحدثين، في غرض معين أو عصر محدد أو فن أدبي معين وهكذا، بما يكشف فيه ذلك التعبير وتلك الطريقة عن المعنى وتضمر الكشف عن أسلوب الكاتب أو القائل في الوقت نفسه. ذلك أن الأسلوب هو ((قوام الكشف عن نمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغة؛ مادة وشكلا))[١٩].

وكلما صدر الأسلوب، أو علم الأسلوب عن قراءة فن الأسلوب في نص استثنائي، أو تعبير مدهش في خلق، أو عمل أدبي غير تقليدي، صادر عن روح

إبداعية مدهشة في إبداع المعنى، كانت معطياته العلمية، في الآليات والعرض والتحليل والمنهج جديدة ومؤثرة، ذات نتائج علمية، ولهذا وجب بناء معطيات علم الأسلوب على منجزات رفيعة في فن الأسلوب، تتيح لوعي المتلقي أن يثرى، ولتفكيره البياني أن يتجدد بالتأمل.

رابعاً: حدود علم الأسلوب وسماته في قراءة النصّ:

تنفتح حدود علم الأسلوب على أخيلة العمل الأدبي، فتستمد من فنيته سماتها في التفكير والوصف والتحليل، إذ كلما استوعب التفكير الأسلوبي أبعاد التجربة الفردية في العمل الأدبي وأحاط بمكوناتها وسماتها المائزة الاستثنائية، استطاع – انطلاقاً من ذلك – أن يؤسس آفاقا جديدة، ولسماتها خصائص في القراءة والوصف والتحليل. ولما كان ذلك عند القدماء، ليس هو عينه عند المحدثين فقد اختلفت حدوده عند القدماء عنها عند المحدثين، وكذلك سماتها في قراءة النصّ.

حدود دلالة الأسلوب في اللغة العربية، مادية مباشرة موصولة بالتعبير عن دلالة اللفظ، على نحووظيفي عام. جاء في (اللسان): الأسلوب هو الطريق الممتد، أو السطرمن النخيل. وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والجمع أساليب. فالأسلوب هو الطريق أو الوجه أو المذهب أو الفن، ويقال: أخذ فلأن أساليب من القول، أي أفانين[٢٠].

أما حدود مصطلح الأسلوب فيقترب قليلاً من دلالته اللغوية، من ذلك رأي ابن خلدون في الأسلوب في الشعر على أنه: ((عبارة عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الأعراب، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب وهو وظيفة العروض..... وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية، باعتبار انطباقها على تركيب خاص. وتلك الصور ينزعها الذهن من أعيان التراكيب، وأشخاصها، ويصرفها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب، باعتبار الأعراب والبيان، فيرصها فيه رصاً، كما يفعل البناء في القالب والنساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه))[٢١] إذ يربط ابن خلدون هنا بين الأسلوب والقدرة اللغوية للفرد ضمن محيطه الاجتماعي ومنظومته الثقافية. وكذلك يرى الاهتداء إلى حدود الأساليب ونوعيتها موصولاً بدراسة النصّ الأدبي ويعد جودة الأسلوب وقوته معتمدة على اعتماد الكاتب على المعايير اللغوية وفاعلية التزامه بها، وتتحددماهية الأسلوب عند ابن خلدون بوصف الخصائص الفنية للعمل الأدبي، ومدى تمثلها لمركزية المعايير اللغوية في وعي الكاتب وذاكرة المتلقي، وحركة السياق، وهي رؤية منهجية قالت بها المناهج الأسلوبية الحديثة[٢٢].

أما العرب المحدثون فقد عرضوا لمصطلح الأسلوب، على وفق طروحات متعددة ما يجمعها من رؤى علم الأسلوب ومعطياته أكثر مما يفرقها، فهذا احمد الشايب في كتابه المعروف (الأسلوب/ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب

الأدبية) يضع له ثلاثة تعريفات. فهو يراه على أنه ((فن من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو تقريراً أو حكماً أو أمثالاً))[٢٣] وهو هنا يجمع بين فن الأسلوب الذي يمثله الفن الخالص كالقصة وبين آليات علم الأسلوب كالتشبيه والمجاز والحوار وغيرها. وهذا مفهو م أولي للأسلوب. ثم يعرّف الأسلوب على أنه: ((طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء أو طريقة اختيار الالفاظ وتأليفها، للتعبير بها عن المعاني قصد الايضاح والتأثير))[٢٤] وهذا فهم متقدم قليلاً في النظر إلى الصورة التي يكون فيها فن الأسلوب لافتاً للنظر في التجارب الفردية العالية، فهو معني هنا بوصف فن الأسلوب على أنه طريقة من لدن المنشيء أو المبدع. ثم يعرفه تعريفاً كاشفاً عن مصطلح علم الأسلوب، على أنه: ((الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام، وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعاني))[٢٥] فالأسلوب عنده طريقة في التفكير والتصوير والتعبير، من جهة كونه فناً، وهو وعي علمي منظم بآليات النظم والتركيب والتصوير الكاشفة عن خصائص الأسلوب في التجربة الفردية، من جهة كونه عِلماً.

أما الدكتور صلاح فضل فيرى أن ((الهدف الحقيقي لعلم الأسلوب، هو البحث عن العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات، عبر التعبير الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة، بحثا يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها واخطرها، وهنا تبرز المشكلة الرئيسة في علم الأسلوب، وهي التماس بين هذين الجانبين: الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال، والجانب المعنوي أو الروحي المتمثل في المدلولات))[٢٦].

أما في معجم المصطلحات الأدبية للدكتور محمد عناني، فيرد تعريف معجم أكسفورد؛ على أن الأسلوب: ((طريقة التعبير لكاتب معين أو لخطيب أو متحدث أو جماعة أدبية أو حقبة أدبية، هو طريقة في التعبير من حيث الوضوح والفاعلية والجمال، وما إلى ذلك))[٢٧] وهو تعريف يقرأ فن الأسلوب، بوصف تمَيزه الإبداعي، أكثر مما يعرض لعلم الأسلوب في صورته الإجرائية الوصفية التحليلية.

أما في التراث الغربي القريب والمعاصر، فإن علم الأسلوب تتعدد مفهو ماته ويلتقي على الكشف عن مكونات فن الأسلوب في النصّ الإبداعي، عند قراءة متاملة في المعنى الفني. فهو عند (بالي) رائد علم الأسلوب؛ مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً في المستمع أو القاريء، فأصل الأسلوب هو إضافة ملمح تأثيري إلى التعبير يحمل محتوى عاطفياً، وهو معني بالوسائل اللفظية المؤثرة في المتلقي[٢٨]. وعلم الأسلوب في هذا الإتجاه الذي شاع في المدرسة الفرنسية هو ((دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللغة))[٢٩] وهو عند (نيومان): التفكير بواسطة اللغة[٣٠] وفي تعريف (بوفون) الشهير بأن الأسلوب هو الرجل نفسه، ايحاء بكيفية استعمال اللغة في الإبداع الفني الأدبي، وهناك وضوح لهذه الرؤية اللسانية لعلم الأسلوب لدى النقاد العرب المحدثين مثل سعد مصلوح الذي يربط الأسلوب بكيفية استعمال اللغة عند الأديب أو الكاتب فيعد الأسلوب على أنه: اختيار أو أنتقاء يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة، بغرض التعبير عن موقف معين، والأسلوب بحسب قوله؛ قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القاريء، بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام،

وحمل القارئ على الإنتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوه النصّ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة بما يسمح بتقرير؛ أن الكلام يعبّر، والأسلوب يبرز[٣١]

ولما كان علم اللسلنيات ((يقرأ اللغة البشرية على وفق منظور علمي، عميق ودقيق، يستند إلى معاينة الأحداث وتسجيل وقائعها، قائماً على الوصف وبناء النماذج وتحليلها بالافادة من معطيات العلوم الأخرى، كاشفاً عن حقائق الظاهرة اللغوية والتركيبية، داخل النصّ وخارجه))[٣٢] فإن علم الأسلوب شهد تطوراً في آلياته العلمية ومنهجيته في التحليل أثر الدرس اللساني الحديث.

فن الأسلوب عمل إبداعي خالص، وعلم الأسلوب معنّي بتحديد الكيفيات والأشكال المتميّزة التي توفر عليها ذلك العمل الإبداعي الخالص فجاء متمَيزاً، كاشفاً في تميّزه عن مؤلف أستثنائي، ولما كانت اللغة في صفة انتقالها إلى كلام إبداعي، هي مادة العمل الأدبي وغايته في اشراقاتها الفنية أو تجلياتها الجمالية، فقد كان طبيعيا، أن يُنظر له بمنظار لساني، وبوعي لغوي خاص، على أن ((الأسلوب هو طابع العمل اللغوي وخاصيته التي يؤديها وهو أثر عاطفي محدد، يحدث في نص ما، بوسائل لغوية، علم الأسلوب، يدرس ويحلل وينظم مجموعة الخواص التي يمكن أن تعمل – أو تعمل بالفعل – في لغة الأثر الأدبي، ونوعية تأثيرها، والعلاقات التي تمارسها التشكيلات الفعالة في العمل الأدبي))[٣٣].

ولما تعددت عناصر اظهار الأسلوب في العمل الأدبي، مرةً في النصّ نفسه، وأخرى بحسب المتلقي، وثالثة بحسب الأليات أو المنهج، فقد تعددت تعريفات الأسلوب انطلاقا من ذلك، فهو عند (بالي) أثر لغوي لافت لأنتباه المتلقي مثير لعواطفه، فهو ملمح تأثيري. وهو هنا يحيل المتلقي إلى صورة علم البلاغة القديمة التي ترى في المحسنات والاضافات الخارجية أداء متميزاً استثنائياً، صارت قواعد البلاغة تعنى به، وصار جزءاً من معاييرها. وهناك من يقرأ الأسلوب بوصفه تأليفا خاصا في اللغة ينظر فيه بمعزل عن مبدعه وتعدد أذواق القراء أو المتلقين. وهناك من ينظر في الأسلوب بمنظار الانزياح على المألوف ومن خلال صياغات مجازية خاصة تنزاح فيها لغة الخطاب عن المألوف إلى ماتشكل فيه سمة خاصة بها. وهناك من ينظر في الأسلوب عن طريق الاحصاء الكمي إذ يعنى باحصاء الملامح المائزة التي تشكل سمات استثنائية في نص العمل الأدبي، احصاءً عددياً قد يخرج فيه بنتائج موضوعية؛ وهكذا تتعدد جهات علم الأسلوب بحسب تنوع عناصر التميّز الأسلوبي وثرائها، فهناك: أسلوبية الانزياح والأسلوبية الإحصائية والأسلوبية السياقية والأسلوبية السيمائية وأسلوبية السجلات والأسلوبية الوظيفية التي تفرع عنها بشكل غير مباشر المنهج التداولي، وغيرها. غير أن حدود علم الأسلوب لم تتقيد بغير مكونات العمل الأدبي أو الفني، وسماته لم تخرج عن كيفية قراءة تلك المكونات، ومنهجية الكشف عن أشكال أداء المعنى فيها، وقد أفاد علم الأسلوب في ذلك من علوم مجاورة كعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما، بما أدّى إلى تعميق آليات القراءة الأسلوبية ومنهجيتها.

خامساً: من فن البلاغة إلى فن الأسلوب:

لما كان فن البلاغة، بدءاً متمثلاً بالأعمال الأدبية الرفيعة والنصوص الإبداعية غير التقليدية، فإن الصورة التي انتقل فيها مستوى الأداء الفني والجمالي في تلك الأعمال والنصوص، من مجرد التعبير الجميل المؤثر الباعث على الإقناع والحامل لعناصر موضوعية لافتة إلى مستوى يكون فيه ذلك التعبير الجميل حاملاً لخصائص وسمات استثنائية تصدر عن كيفيات التعبير، وعناصر لغة الأداء الفني هي الحالة التي انتقل فيها فن البلاغة إلى مستويات من الأداء المتميّز، لغةً ورؤى وأساليب تصوير. فن البلاغة معني بإظهار الجميل عامة، ولكن فن الأسلوب يكشف عن سمات الأداء الجميل في نص ما، أو عمل بعينه منسوبة إلى تجربة كاتبها الفردية. وإذا كان جمال البلاغة بعناصر التعبير، فإن جمال الأسلوب باتصاف تلك العناصر بسمات تصدر عن أسلوب المنشيء، إذ البلاغة بوصفها فناً هي شيء جميل، ولكن الأسلوب باعتباره فناً شيء حامل لصفات تجربة جمالية في عمل محدد من تجربة كاتب معين، وإذا كان فن البلاغة يشيع التشابه ويضمر التقليد فإن فن الأسلوب يشيع التفرد ويضمر التطور والتجديد فكأن البلاغة مرحلة في الإبداع، والأسلوب سمة تطورية في فرادة ذلك الإبداع، بما يبعده عن أن يكرر نفسه، سواء أكان في تجربة نص معين أم أديب مقصود أم حقبة زمنية أم بيئة محددة أم شكل فني أم جنس أدبي وهكذا.

فن البلاغة نص جميل قد يتأثر به من يُعنى بالنسج على منواله، وعمل أدبي مؤثر قد يجد صداه في تجارب أخرى، هو صورة لأنموذج الأداء الجميل في الأدب، ولكن لما شاع التقليد إثر ذلك صار البحث عن التميّز المؤدي إلى عدم الدوران في منطقة جمال متشابه، إجراءً في النقد، وهدفاً في إبداع الأدب فجاء فن الأسلوب نصاً متميزاً لكاتب متميّز المتأثر به يقع في تقليده، والمتمثل له يتّخذه انموذجاً للتجاوز واشاعة التطور، ومن ثمة صار الأسلوب نتيجة وصل إليها العمل الأدبي حين صار الكاتب والمتلقي معنيين بتحديد كيفية الكتابة المتميَزة؛ شكلاً في الإبداع ومعنى فنياً في الأداء، بما يفضي إلى تحديد الأديب المتميز ذي التجربة الفردية الاستثنائية.

سادساً: من علم البلاغة إلى علم الأسلوب:

فن البلاغة هو الذي أنتج علم البلاغة، ذلك أن إبداع نص أدبي جميل مؤثر باعث على الإقناع، أشاع عند السابقين وضع مواصفات معيارية للنص الأدبي الجميل المؤثر، معايير في الأفراد وفي التركيب وفي البناء وفي التصوير، فجاء علم البلاغة في هذا الإتجاه معنياً بوضع القوانين المطلقة والتعاريف الجامعة المؤدية بمجملها إلى كتابة الأدب الجميل من دون التأكيد على خصوصية التجربة الفردية في الإبداع المتميّز. وهو ما أشاع التقليد بفعل الحرص على تطبيق المعيار وعدم الخروج على القاعدة. وهنا أشاعت التجارب الأدبية الاستثنائية أساليب استثنائية، فكان فن الأسلوب صادراً عن أدب متميّز لأديب متميز، أو عن عمل إبداعي لتجربة فردية استثنائية، وهنا أنتج فن الأسلوب علم الاسلوب الذي صار الناقد معنياً بالبحث عن سمات التميّز الأسلوبي في النصّ، عن عناصر الإستثناء، وليس عن عناصر التوافق مع السابق، عن الخصائص الأسلوبية المائزة التي تنفرد بها التجربة الفردية لهذا المبدع أو ذاك،

وهنا صار علم الأسلوب قراءة أسلوبية متميزة في القراءة والوصف والتحليل في تجربة أديب متميز في الأداء والرؤى والتجاوز.

علم البلاغة موصول بالماضي من جهة المعيار والأنموذج والوصف، وعلم الأسلوب موصول بالنصّ الراهن من جهة الاستثناء والتفرد وخصوصية التجربة، ولهذا فهو يصف ويحلل مؤشراً عناصر التميز موحياً بامكانية تكرارها في التجارب الراهنة والمستقبلية إلى ما لا نهاية، فالإبداع عنده صدور عن الذات، وهو في هذا تجاوز لعلم البلاغة وتجديد عليه حين كان يرى في الإمتثال للقاعدة أو الحد أو المعيار إبداعاً متجدداً إلى ما لا نهاية، بمعنى أن النصّ الجميل يصدر في علم البلاغة عن تمثل المعيار وتطبيق القاعدة وفي علم الأسلوب يصدر عن تمثل الذات الإبداعية لوعيها الفني في إبداع الواقع الجمالي المجاور للراهن أو المتجاوز له. وهنا نقول أن البلاغة كانت مرحلة في صياغة النصّ الجميل والأسلوب صار نتيجة انتهت إليها فاعلية التجارب الفردية المتميزة في الفنون؛ علم الأسلوب قراءة واصفة محللة في الصورة الإبداعية التي تكون فيها مكونات العمل الأدبي استثنائية غير تقليدية، ومتغيّرة غير ساكنة، وباعثة على الإدهاش والتأويل، بما يفضي إلى تعدد فن الأسلوب أداء وتنوع علم الأسلوب في القراءة والمنهج.

سابعاً: الأسلوبية والأسلوب:

في الدلالة اللغوية ننتقل من الأسلوب إلى الأسلوبية، أي من الطريقة إلى منهجيتها، كما ننتقل من العلم إلى العلمية ومن الفرد إلى الفردية وهكذا. أما في المصطلح فننتقل من الأسلوبية إلى الأسلوب، ولهذا صارت الأسلوبية مناهج متعددة تعمل على ارساء القواعد العلمية والموضوعية لعلم الأسلوب. لأن الأسلوبية على تعدد أنواعها تغذي علم الأسلوب وتطور آلياته ومنهجيته في الوصف والتحليل.

فالأسلوبية منهج في قراءة الأسلوب، وإن تعدد مكونات النوع الأدبي، فالشعر يصدر عن مكونات كثيرة، والسرديات لها مكونات متعددة، وهكذا سائر الفنون وقد أسهم ذلك التعدد في كثرة (الأسلوبيات) فهناك الأسلوبية الصوتية والأسلوبية الاحصائية والأسلوبية التعبيرية والأسلوبية البنائية والأسلوبية التأصيلية والأسلوبية النفسية الاجتماعية والأسلوبية الأدبية والأسلوبية اللغوية المعاصرة وغيرها.

في الأسلوبية الصوتية يذهب الناقد الأسلوبي إلى قراءة متعمقة في النصّ الشعري مثالاً باحثاً عن عناصر الأداء الموسيقي والإيقاعي التي يتوفر عليها النصّ على نحو من التميّز في الأداء والفنية في التأثير، بما تكون القراءة المعمقة في عناصر الأداء الإيقاعي في النصّ كاشفة عن تميّزه في تجربته الفردية من جهة الأداء، ومؤسسة لآليات في القراءة الأسلوبية الصوتية تغذي بها علم الأسلوب عامة من جهة ما يتوفر عليه ذلك العلم من أنظمة وقواعد عامة تعنى بإظهار الخصائص الفردية في أسلوب كاتب معين.

وقد يأتي تنوع الأسلوبيات صادراً عن اتجاهات القراءة وليس عن المكونات كما في الأسلوبية النفسية التي طرح فيها الفرنسي (هنري مورير) كتابه الشهير في سيكولوجية الأدب، عرض فيه، واصفاً ومحللاً نظرية أسلوبية أسماها ((رؤية المؤلف الخاصة للعالم من خلال أسلوبه)) محدداً فيها خمسة عناصر أو تيارات تتحرك داخل ((الأنا العميقة)) للمؤلف أو الأديب، وهي ذات أنماط مختلفة: ((القوة أو

الإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم) وهي عنده تشكل، نظام الذات الداخلية للمنشيء أو الكاتب[٣٤] وأن الصدور عن تلك التيارات في قراءة النصّ أسلوبيا يشير إلى كشف فنية العمل من خلال طرائق أداء المعنى بوحي من تلك العناصر أو التيارات، على وفق رؤية أسلوبية نفسية، تؤسس لفرادة العمل من جهة أسلوبه، وتغذي علم الأسلوب من جهة أخرى بطروحات جديدة وطرائق في التفكير الأسلوبي المنفتح على لانهائية الأعمال الفنية، ولذلك كانت الأسلوبية عامة بحثاً عن أسس موضوعية وعلمية لإرساء علم الأسلوب.

ثامناً: من البلاغة إلى الأسلوبية.

البلاغة منهج في قراءة العمل الأدبي يتوفر على عناصر أدبية وآليات علمية، وهو في كشف المعنى الفني، يتوخى قراءة أساليب مستقرة شائعة صدر ذلك العمل عن الإلمام بها أو إتقانها، وهو في ثنائياته الشهيرة (البلاغة – الفصاحة) - (الحقيقة – المجاز) و(العدول – المباشرة) وغيرها إنما يحفل برؤية أدبية عالية، تُعنى بالجميل وبطرائق الكشف عنه، ولكن كيفيات القراءة البلاغية هي التي لم ترتفع به، بمعنى أن موجهات القراءة البلاغية والتفكير البياني عند النقاد والبلاغيين، هي التي تحيد عن الرؤية الفنية للبلاغة، من ذلك أن العدول عند البلاغيين معيار في قراءة الجودة الفنية، ولكن بعضهم كالآمدي مثلاً في اعتراضاته على أبي تمام لا يذهب إلى الأخذ به وعياً فنياً، ((ولا شك أن آلية الدلالة العدولية التي قدّمها البلاغيون، قد سارت في اتجاه بلورة مفهو م إبداعي، لا يقيم اعتباراً حقيقياً للأصل المثالي إلا بوصفه وسيلة لقياس (العدول) كماً وكيفاً، ومن هذا المنطلق يمكن القول، أنهم امتلكوا حساً توليدياً صحيحاً يتحركون فيه من المثال إلى الواقع التنفيذي حركة منتظمة، عن طريق الاجراءات الإبداعية التي تعمل على تعليق الصفات لغير ما هي له، فلا مانع من تنافر المحمول مع الموضوع دلالياً، ما دام في الإمكان اجراء ردّ الصفة إلى الأصل المرجعي))[٣٥] ولذلك يكون اعتراض الآمري على أبي تمام غير دقيق بلاغياً في قوله:

رقيقُ حواشي الحلم لوانَّ حلمهُ بكفيك ما ماريت في أنّهُ بُردُ

إذ يرى عبد المطلب: ((إن حجته في الأعترض بعيدة تماما عن الإبداعية التي تمسك بها معظم البلاغيين، لأنه علل لاعتراضه بأنه ما علم أحد من الشعراء السابقين وصف الحلم بالرقة إنما يوصف بالرجحان والرزانة والثقل))[٣٦] وهذه قراءة فنية واعية تكشف عن سمة لم ننتبه إليها كثيراً، هي أن التفكير البلاغي هو ما يحدد فاعلية الاجراءات الإبداعية في القراءة البلاغية أما التفكير الموضوعي الصرف أو المنطقي أو الفلسفي أو العقلي الصرف، فلا يذهب عميقاً في هذا الأ تجاه أن لم يكن جزءاً محدداً في آليات التفكير وربما كان عائقاً. ولا سيما أن البلاغة منهج علمي اجرائي يعنى بقراءة الكلام في المستويات الفردية الإبداعية، أكثر مما يعنى بقراءة اللغة في مستوياتها غير الفنية أو في حدودها القانونية الصرفة، ذلك أن اللغة نفسها ((ليست مجموعة من القوانين المطلقة خاصة عند تحولها من الإيصالية الخالصة إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الأختيارات الحرة، يتحرك من خلالها وبها المبدع، بحيث يكون إختياره موافقا لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها

بالنظر في بُعدها: البعد الأول يتمثل في توجه الذهن إلى الواقع، والآخر يتمثل في الواقع إلى الذهن. وفهم الخطاب يتوقف على الادراك الجيد لهذه الحركة التحويلية المزدوجة))(٣٧) وقد أخذت البلاغة القديمة بقراءة هذه الحركة التحويلية المزدوجة، منذ نشأة البلاغة، وإلى أتساع مناهجها بمعنى؛ من الانطباعية إلى التجميعية إلى الفنية التحليلية إلى التقنينية، ولكن هيمنة المنهج التجميعي والآخر التقنيني هو الذي أشاع الصورة غير المؤثرة للبلاغة العربية.

ولكن حرية المنهج البلاغي العام في ثنائيات: الخطأ والصواب، والبليغ والفصيح والمعيار وما يساويه وتطبيقاتها، ومنطقية الصورة والانفصال عن فردية التجربة، والتقعيد الباذج على حساب النصّ الإبداعي وغيرها، قادت بالضرورة المنطقية أشكال التفكير البلاغي الاستثنائي في النصوص الأدبية الرفيعة إلى الانتقال إلى ضفة أخرى في بحر البلاغة، هي الضفة المسكون عنها، أو الضفة التي لم تنتبه إليها البصيرة، وإن شاهدها البصر هي ضفة، الوصف والتحليل، ضفة التوليد والتكوين، ضفة العناية بالتجربة الفردية، ضفة المعيار الصادر عن فردية التجربة الإبداعية في العمل الفني، ضفة الأسلوب المتميز الصادر عن عمل إبداعي متميز هو الآخر، وهكذا كان الأسلوب المتميز في الأعمال الإبداعية الكبيرة، وعياً جمالياً لافتاً نظر المتلقي، فكان علم الأسلوب ولما تعددت القراءات في الأسلوب، مرة بحسب مكونات النصّ أو العمل، ومرة بحسب ظواهره العامة، فقد أفضى ذلك بالضرورة إلى الأسلوبيات المتعددة التي ترفد (علم الأسلوب) وهنا صارت الأسلوبية ليست وريثة للبلاغة بل تطور منهجي وعلمي وموضوعي للتفكير البلاغي، وفي ضوئه صرنا اليوم نعقد جملة من المقارنات بين الأسلوبية المعاصرة والبلاغة القديمة، وهنا أريد أن أسجل المقارنات الشائعة التي أوردها على نحوموجز الدكتور عبد القادر عبد الجليل في (الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية) وهي(٣٨):

أورد للأسلوبية ست صفات منهجية من جهة اعطائها البيانات المتكاملة للصورة الجمالية في الفن الإبداعي، وطرائق توزيعها، كونها جزءاً من فلسفة الخطاب، وجزءاً اجرائياً في فن القول وتكنيك الاقناع والامتاع:

١- الأسلوبية منهج جديد ورؤية شمولية وتوجه محدث في قراءة النصّ، إذ تقرأ اللفظ أو الدال، ضمن سياقه ومن خلال قيمته الشمولية.

٢- الأسلوبية هي أسلوبية الفرد ذاته، من خلال التوجه الوصفي والوظيفي والتوليدي والتكويني، وتوزّع معطياتها على طبيعة الفهم المتطور للوحدة اللغوية وهي تمارس فعل المنتج الإرادي داخل السياق.

٣- يعتمد المنهج الأسلوبي متأثرا بعلم اللسانيات على عدة ثنائيات مثل: القاعدة والانحراف أو القاعدة والاستعمال أو التعبير والتوصيل أو اللغة والاستعمال أو التفرد والتميّز أو المبدع والمتلقي أو التعبير والتأثير أو الاقناع والامتاع أو الفصاحة والبلاغة أو اللفظ والمعنى (الدال والمدلول) أو الاستبدال والتركيب أو اللغة والفكر أو اللغة والكلام. والمنهج الأسلوبي في كل ذلك علم غير معياري، وتتوزع مستويات التراكيب فيها على ثلاثة أنواع: تركيب تعبيري غير قصدي. وتركيب انطباعي قصدي. وتركيب مباشر هو صور الكلام اليومي الوظيفي. بمعنى أن التركيبين

الأولين أدبيان فنيان والثالث يومي لا أدبية فيه.
٤- الأسلوبية علم وصفي مادته الجوهرية (التأثيرات الوجدانية).
٥- الأسلوبية منهج وصفي، معني بقراءة مناطق التشفير في الكلام الأدبي، وأشكال الأداء الفني التي يرتفع الخطاب فيها فوق مستوى المألوف.
٦- لا تعتمد الأسلوبية على قواعد جاهزة، معدة على هيئة قوانين وضوابط وتدخل على النصّ من خلال رؤية شمولية لإبداع النصّ واكتشاف مه اطن الجمال.

ويورد للبلاغة عشر صفات منهجية، يعد علم البلاغة كما عرضته مناهج المشتغلين به، قد أخذت بهذه الصفات، بشكل أو بآخر بما جاءت الأسلوبية إثرها تطوراً على أشكال قصور في البلاغة وتجديداً على آليات منهجية في قراءة المعنى الفني، وخلاصة تلك الصفات:

١- البلاغة علم معياري، يسير على وفق قوانين مطلقة، لا تعرف التغيير والانحراف في زمان أو بيئة وتحمل سمة الاطلاق، كقوانين النحو.
٢- تعرض البلاغة بوصفها علماً، لقضايا الخطأ والصواب في النصوص الأدبية أو الكلام المعبر عن معنى، وعلم المعاني فيها للإحتراز من الخطأ في المعنى، وعلم البيان للإحتراز من التعقيد المعنوي.
٣- البلاغة علم يتناول البناء الشكلي، في جزنياته التي تخص اللفظ المفرد، صعوداً إلى الجملة، أو ماهو في حكمها.
٤- تسيطر على تصنيفات البلاغة مقتربات علم المنطق، حيث لا تخرج من محاصرتها إلا بدلالتين: التصور (في رؤيا المناطقة) هو دلالة اللفظ المجرد مما يحتوي؛ المجاز والإستعارة والكناية. والثانية: التصديق (في رؤيا المناطقة) هو دلالة التركيب ويدخل فيه؛ الخبر والإنشاء والذكر والحذف والتأخير والقصر.
٥- يقرأ علم البلاغة ظواهر في الخطاب مثل: التقديم والتأخير والذكر والحذف وغيرها وهي في حالة انفصال عن الزمن والبيئة.
٦- يقرأ علم البلاغة الصورة البيانية أو الفنية، نظرة منطقية، إذ يعدها تدور في ثلاثة محاور أو قنوات: قناة المشاركة (محور التشبيه). وقناة الانتقال (محور الإستعارة). وقناة الالتزام (محور الكناية). وهذه التصورات متأثرة بتصورات أهل المنطق في قراءة الظواهر.
٧- يقرأ علم البلاغة الخطابات أو النصوص على وفق قوانين مسبقة. فالقانون في محيطها سابق، والتعبير لاحق. والرصد لأرتال النصّ التشكيلية مرحلة تالية في اطار التقنية المعيارية.
٨- كان علم البلاغة ركيزة النقد، على الرغم من التقعيدية، حتى صارت آلياته، جزءاً من تقنيات القراءة النقدية عند القدماء.
٩- اعتمد علم البلاغة في بعض مباحثه، على معايير وأقيسة، تمتد بكيانها الكلي، إلى مبدأ النظر العقلي، حيث صدرت بعض أبواب علم المعاني عن المنطق الصوري ذي النظر العقلي الصرف، كما في أغراض الخبر وتقسيماته إلى (الفائدة ولازم الفائدة. أو في كون الخبر مساقاً لواحد من اثنين أما لمن يجهله أو لمن يعرفه، أو في قراءة روابط الجمل الموصولة بالواو على أنها ثلاثة، رابط عقلي ورابط وهمي ورابط خيالي.

١٠- البلاغة علم الخيار الواعي، ورؤية الوظيفة في جوانبها الجمالية وممارساتها الذوقية وقد تهدف إلى تحقيق مزية الفضيلة في العمل الأدبي، وسمة الارشادية من أجل توليد التأثير في المتلقي، بواسطة اجتماع آلياتها في بناء العمل الأدبي، أو إبداعه، وانطلاقها من مرجل الأبعاد الثلاثة: لفظ حامل. ومعنى قائم به. ورباط ناظم بينهما، إلى تجسيدها في الخطابة السياسية والخطابة القضائية، والخطابة الجدلية التي احتوت فنون القول البليغ وتوجهاته. ويهدف الدكتور عبد القادر عبد الجليل من عقد هذه المقارنة بين الأسلوبية والبلاغة إلى اظهار فنية البلاغة ومنهجية الأسلوبية، والصورة التي جاءت الأسلوبية فيها خلاصة تطور وتجديد في منهجية التفكير البلاغي.

تاسعاً: البلاغة منهجاً:

فن البلاغة وعي جمالي بالأداء الإبداعي في التعبير عن المعنى، أما علم البلاغة فمنهج في تلقي كيفيات الأداء، واستشراف المعنى الإبداعي بالصدور عنها ولكنه عند القدماء معنيٌّ بآليات قراءة المعنى تلك التي تشير إلى فنيته أو جماله، بما تكون فيه مُحَدِّدَةً للجميل عامة، وللمؤثر اجمالاً ولما هو منفعل باللحظة التي قيل فيها انفعالاً تعبيرياً منقولاً في بعض فاعليته إلى المتلقي، وهنا تكون معنية بالخطاب الاستثنائي، وهذا وعي مميز، ولكن السلبي فيه هو أن يكون ذلك الخطاب جامعاً لكل جودة ستأتي بما يجعل اللاحقين يصدرون عن تقليدية، كونه انموذجاً جامعاً في الجودة والبراعة التعبيرية، وهي حالة من اشاعة التقليد يكون فيها الجديد مستمداً فنيته وشرعيته في الجودة من السابق، أكثر مما هي من فرادة تجربته الذاتية في لحظاتها الاستثنائية. وقد تراكمت إثر ذلك مئات التجارب في قراءة النصّ بلاغياً، كان فيها الانطباعي والفني التحليلي والتجميعي التقليدي والتقعيدي التقنيني.

ولما شاع في فن البلاغة في أجناس الأدب نوع من الخطاب، كانت غايته الابانة الموضوعية أو الفنية المباشرة عن المعنى، إبانة تستمد فرادتها من ذائقة المجموع وليس من فردية التجربة، فقد شاع في علم البلاغة ذلك المنهج المنفعل بقراءة أشكال الإبانة الموضوعية أو الفنية المباشرة قراءة مأخوذة بالتحديد والتعيير (المعيار) والقواعد والقوانين وكل ما من شانه ضبط وعي القراءة البلاغية بآليات منهج بلاغي منظم يتيح للمتلقي معه أن يستوعب ويتعلم ويتقن صنعة أكثر مما يتأثر فنياً ويصف تحليلياً ويعي فردية التجربة أكثر من صنعتها الجماعية.

ولما كان المتلقي يرغب في آليات بلاغة تعليمية أكثر من رغبته في آليات وعي فني تصدر عن النصوص المتجددة المتعددة المتغيّرة، بمعنى كانت الرغبة في الضوابط، وعناصر الإتقان أكثر من فضاء التأويل وحرية القراءة على وفق ما يتيحه النصّ، فقد تحددت المعايير في المنهج البلاغي وصارت تقسيمات المعيار الواحد تصدر عن صورته وليس عن النصوص، إذ تجيء النصوص للبرهنة على صحة المعيار وصواب التقسيم، ولهذا غالباً ماتجيء مصنوعة، ويكون المتلقي حريصاً على كيفيات تطبيقها على النصوص وليس على استنباط مثيلاتها من نصوص جديدة.

ولهذا اتصفت كثير من الآليات البلاغية والمقومات البيانية بالثبات في المفهو م وفي الاجراء التطبيقي، من الاجتهاد الأول وصولاً إلى الاستقراء والتطبيق، وكان التغيير الذي يصحبها يتجه نحوالتقييد والتحديد والتعريف الجامع المانع لكلّ آلية أو مقوم. من ذلك أن مصطلح البديع بدأ عند المجتهدين الأوائل بمفهوم معين، واستقر عن المتأخرين بحد اصطلاحي صار متوارثاً ثابتاً إلى اليوم، فالجاحظ جعل المجاز من البديع، وابن المعتز في كتابه البديع جعل فنون البلاغة أو آلياتها المنهجية كلها من البديع، بما صارت فيه البلاغة هي البديع، ولكنه بعدها بأجيال من البلاغيين صار مقصوراً اصطلاحياً على المحسنات اللفظية والمعنوية التي تطرأ على الكلام أو الخطاب الأدبي.

التفكير البلاغي عند القدماء على تعدد مستوياته وتطبيقاته، خلص إلى أشكال منهجية في قراءة العمل الأدبي وكشف معانيها وابعادها ومعطياتها وقد استقرت تلك الأشكال على نمطية من التفكير ذات أبعاد ثلاثة أو مستويات ثلاثة، هي مستوى تصويري، أو البعد المتصل بقراءة أساليب التعبير عن المعنى بطرائق بيانية متعددة، منها: التصوير بالتشبيه والتصوير بالإستعارة والتصوير بالكناية والتصوير بالمجاز عامة وغير ذلك مما شاع في علم البيان. ومستوى تركيبي، أو البعد المتصل بالتركيب وأنماطه ودلالاته، من تقديم وتأخير أو حذف وإضمار أو فصل ووصل، أو ايجاز واطناب، أو مساواة، وغير ذلك مما شاع في علم المعاني. ومستوى ايقاعي دلالي، هو البعد المتصل بعلم البديع في جانب المحسنات اللفظية ذات التأثير الإيقاعي اللافت لسمع المتلقي من تجنيس وسجع واقتباس وتكرار وغير ذلك. والمحسنات المعنوية ذات الإيحاء الإيقاعي الدلالي، كالطباق والتورية وحسن التعليل وغير ذلك كثير. وهذه المستويات الثلاثة، أعني: التصوير والتركيب والإيقاع، هي مكونات ثابتة في كل عمل أدبي تقريباً بشكل أو بآخر، وكل واحد منها يتوفر على آليات تنفتح على قراءة العمل الأدبي تطبيقياً وليس وصفاً تحليلياً، ولذلك هي واحدة في قراءة الشعر أو الحكاية أو المثل أو الحكمة، في عمل أدبي قديم أو جديد عند أديب تقليدي أو عند آخر استثنائي لأسلوب متفرد، ولما كانت سابقة على النصّ، فهي تستجيب للتقليدي وتتوافق معه، في حين يتمرد عليها الاستثنائي ذو الأسلوب المتفرد وتكاد تكون معه واحدة مع تعدد الأزمنة والبيئات والثقافات والأذواق والمدارس الفنية والمناهج في إبداع الأعمال الأدبية.

إن الإتجاه الفني التحليلي في البلاغة القديمة، ذاك الذي نقرؤه في (النكت في إعجاز القرآن) للرماني. وفي الجزء الخاص بالطروحات البلاغية (المغني) للقاضي عبد الجبار المعتزلي. وفي (أسرار البلاغة) و(دلائل الاعجاز) لعبد القاهر الجرجاني. وفي (درة التنزيل وغرة التأويل) للخطيب الاسكافي، إنما هو اتجاه يمثل الصورة الأرقى للمنهج البلاغي في التراث العربي، لحرية التفكير البلاغي في طروحاته، وثراء الاجتهادات الفنية والدلالية بين يدي قراءة النصّ أو العمل الأدبي، ولصدور المنهج عن آليات بلاغية حرة في التأويل وفي استشراف المعنى، بما كان المتلقي فيه منفتحاً على فاعلية العمل الأدبي، وقد أتاح لذائقة المتلقي أن تستشرف جوهر التجربة عنده، فلا تكررها في قراءة أخرى بقدر ما تفيد من حركية التفكير

ومنهجية القرّاء وسلامة الوعي في تطبيق بعض معطياته على قراءات أخرى، رفي عصر المنهجيات النقدية والأسلوبية والبلاغية، يبدوذلك الإتجاه عند القدماء حياً اليوم، ويستجيب في كثير من آلياته وطروحاته للنص المعاصر، وإن استشراف حرية وعيه البياني كما تمثلها روّاده يتيح للتفكير البلاغي اليوم، أن يجتهد كثيراً في قراءة النصّ المعاصر، قراءة فاعلة واعية، وفي الانفتاح على أجناس أدبية وفنية جديدة، بما يسهم في تطوير العمل الأدبي من جهة ومنهجية القراءة البلاغية من جهة أخرى، وقد تتخذ تلك المنهجية عنواناً جديداً، أو اسماً اصطلاحياً جديداً، ولكنها في جوهرها منهجية بلاغية. إن الإنتباه لنبض طروحاتها يسهم في إثراء المنهج وفي انفتاحه بعمق على قراءة الأعمال الأدبية بلاغياً.

وإنّ المناهج البلاغية المعروفة اليوم في الجامعات العربية عامة، وفي الوسط الثقافي المعني بهذا الإتجاه، تلتقي عند اتجاه بلاغي تطبيقي يقوم على تقديم قراءة بلاغية، في قصيدة أو تجربة شاعر معين، وتلك القراءة غالباً ما تتخذ واحداً من ثلاثة اتجاهات مسلكاً منهجياً تطبيقياً لبلورتها وصيرورتها، فأما الأول فهو الإتجاه التعليمي الذي يقدم قراءة بلاغية في شعر شاعر معين مثلاً، وعلى استدعاء فنون البيان ثم فنون المعاني ثم فنون البديع، استدعاءاً تطبيقياً فإذا كانت الدراسة تحت عنوان (شعر بشار بن برد/ دراسة بلاغية)[٣٩] فهي في الواقع المنهجي ليست كذلك أبداً، لأنها في المتن عبارة عن تطبيقات بلاغية على شعر بشار بن برد مستقاة مما توفرت عليه البلاغة القديمة من أساليب في العلوم الثلاثة، ولها تطبيقات في شعر بشار، فهو ينتقي من آليات علوم البلاغة ما يجد له تطبيقات في شعر بشار ليخرج بنتيجة يقول فيها: أنه يحسن فهم الآلية البلاغية فيلتقط لها تطبيقات من شعر هذا الشاعر أو ذاك. وهذا إتجاه شائع في رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وهو ينم عن مقدرة في البحث والتأليف تتصف بالفقر الثقافي وبضمور قاحل في التفكير البلاغي وهو اتجاه يلزمنا أن ننأى عنه إلا في المدارس الثانوية وبعض التطبيقات التعليمية في المراحل الأولية من جامعاتنا ومعاهدنا إذ قد يحتاج الطالب إلى شرح تطبيقي تعليمي مستمد من هذه الطروحات الأولية للكشف عن المعنى الموضوعي وبيانه للمتلقي المبتديء.

ومن هذا الإتجاه قد تجد دراسة في متن نثري معين كأن تأخذ (الدرس البلاغي في تفسير...) متخذاً من تفسير معين أو متن نثري معين مادة لدراسته، سواء أكان من النثر التأليفي أم النثر الفني الخالص، فيأخذ الباحث بالتقاط الشواهد من المتن المدروس لوضعها بإزاء آليات بلاغية أو فنون بيانية، موزعة على علوم البلاغة الثلاثة، على نحوآلي تعليمي، يظهر وضوح النزعة التعليمية المباشرة التي تؤهل الكاتب لأن يتقن الآلية البلاغية، ويبحث لها عن نص تنطبق عليه، وهذا المنحى شائع كثيراً في الدراسات الأكاديمية، وإن التعمق في فهمه وتأمل دوافعه والباعث عليه، لا تخرج بانطباع حسن عن مستوى علمي في البحث البلاغي الحديث. وهذا الإتجاه في صورتيه التطبيقيتين السابقتين، إنما هو إتجاه تعليمي أولي وتقنيني انتقائي وموضوعي غير فني، وحرفي غير تحليلي، ويكرّس نزعة الانصياع للطروحات السابقة أكثر من نزعة التدبّر والتفكر والتأمّل ومحاولة استشراف المعنى في الراهن أو المعنى المتخيل في المستقبل.

والإتجاه الثاني هو إتجاه تطبيقي بآليات بلاغية يفيد بعض الدارسين فيها من آليات المناهج الحديثة ولاسيما الأسلوبية، وهو أكثر تطوراً من سابقه، ولكنه ينزع إلى التعليمية قليلاً، من خلال استدعاء آليات سابقة والتفتيش عن نصوص كشواهد عليها أو فيها، من قبيل أن يدرس (المجاز في شعر أبي تمام) فإذا عرض للمجاز أسلوباً ومفاهيم ومعطيات، عرضاً تعليمياً ثم استدعى من شعر أبي تمام ما يناسبه على نحوانتقائي تعليمي فهو امتداد إلى الإتجاه الأول، في التفكير البلاغي وفي المنهجية الدراسية(٤٠). أما إذا قرأ أسلوب المجاز في التجربة الشعرية عند أبي تمام، قراءة وصفية تحليلية، تعتمد الاحصاء والمنهجية، وكيفية الأسلوب وآليته، اعتماداً استقرائياً معمقاً يذهب فيه إلى رؤية الخصائص المائزة التي ينفردُ بها أسلوب أبي تمام في هذا الإتجاه، متدرجاً في العرض والرؤية من فن المجاز بوصفه التجربة الشعرية ذات الخصوصية الفردية التي انفرد بها أبوتمام إلى علم المجاز بوصفه الرؤية المنهجية التي كان قد تمثلها الباحث فهو معنيّ هنا باستقرائها منهجياً في هذه التجربة بما يخرج فيه بنتائج تقوم على اظهار تميّز التجربة فيما تميّزت به، ودخولها في تناصات أخرى فيما تناصت فيه معلآخر، لتكون الدراسة رؤية بلاغية نقدية يتطلع القارئ فيها وبها إلى التطور والتجديد وليس إلى التقليد والاجترار، فعند ذلك كله تكون منهجيته البلاغية في هذا الإتجاه جديدة أو متطورة، ويكون تفكيره البلاغي منهجياً في قراءة المعنى أو استشرافه.

والإتجاه الثالث هو (أسلبَة البلاغة) أي الدعوة إلى علم أسلوب عربي هو في محصلته تطوير للتفكير البلاغي، وتجديد في طروحاته وآلياته ومنهجيته في قراءة العمل الأدبي أو الفني. وهو مادعا إليه مصطفى ناصف وأمين الخولي وأحمد الشايب ومحمود عبد المطلب وصلاح فضل وعبد السلام المسدي وآخرون، وإن تباينت أشكال الدعوة وتعددت اجتهاداتهم في هذا الإتجاه.

إذا كانت عنايتهم المنهجية مرتفعة إلى مستوى أن تصبح البلاغة علماً من جهة تحديد ما يدخل فيها وما يخرج عنها وما تتحدد دراسته بها، ومن جهة توفرها على مقومات قراءة وآليات منهج ومقدرة في الكشف عن المعنى وتحديد سمات الإبداع فيه، وهذه كلها وغيرها مما توفرت عليه البلاغة في مناهجها المتعددة عند القدماء، وهي في المنهج الفني أكثر أستيعاباً له، غير أن الوفرة الهائلة للتجارب الاستثنائية في الفنون ومنها الآداب استدعت منهجية بلاغية قادرة على قراءة الخصائص الأسلوبية المائزة في كل تجربة، بما يتيح لتعدد القراءات في عديد التجارب أن تخدم علم الأسلوب على نحومتجدد على الدوام ومستوعب لأشكال التغيّر والتحديد، عموديا أولاً وأفقياً ثانياً.

وهنا صارت الدعوات إلى اخراج المنهجية البلاغية من المعيارية والأحكام التقييمية، ومن النزعة التعليمية الخالصة، والفصل بين الشكل والمضمون، ولوعلى مستوى الأجراء التظيري، وعدم الأخذ بالزمان والمكان في القراءة البلاغية في العمل الأدبي.

ولما كانت الأسلوبية الحديثة قد ارتفعت في منهجيتها القديمة على كثير من طروحات التفكير البلاغي، على الرغم من كون علم الأسلوب في كثير من معطياته

وطروحاته هو علم بلاغي أو متطور عن آليات البلاغة، ومجدد لعلميتها، على نحوما هو معروف في علم الأسلوب في الأدب الغربي، ولاسيما في المدارس الفرنسية والإنكليزية والألمانية، فقد رأى النقاد والبلاغيون العرب المعاصرون ضرورة أن تنهض المنهجية البلاغية من سبات طروحاتها القديمة حتى في أجزائها الفاعلة اليوم، لتكون أقرب إلى استيعاب معطيات الحياة الثقافية المعاصرة في عالم اليوم، في الفنون ومع الآداب، وقد جاءت تلك الجهو د وغيرها، لتكون روافد من نهر البلاغة العظيم، وهي على تعددها، تخدم المنهج البلاغي، وتنهض بروافده إلى الثراء، والعمق والمنهجية.

إن دراسة بلاغية في متن شعري أو نثري أو عمل إبداعي كبير، لاتتم بالصورة التي يُعنى الباحث فيها برسم خريطة لعلوم البلاغة الثلاثة من بيان ومعانٍ وبديع وتفريعات كل قسم وتشعباته ثم يستل لكل قسم أو فرع أو تحديد شاهداً أو شاهدين أو مجموعة أمثلة معلقاً على كل واحد تعليقاً تعليمياً مبتسراً أو مقلداً الإتجاه الفني القديم كما عند الرماني أو عبد القاهر الجرجاني أو عبد الجبار أو الاسكافي، إذ هو حتى في هذا التقليد لا تخرج هكذا دراسات تدعي استعمال المنهج البلاغي عن كونها تطبيقات بلاغية تعليمية مُجْتَزَأةٌ عن المعنى والزمان والمكان، لتعبّر فقط عن مستوى من التلقي يحسن فيه الباحث أو الدارس استخراج شواهد على فهمه لتعليمية البلاغة، من الكلام الأدبي عامة، وهو استخراج قد يكون أحياناً غير مجمع على صورته عند البلاغيين. ولهذا كان التخلي عن هكذا صورة في الدراسات الأكاديمية وعي بياني بالغ الأهمية في منهجية البحث في الرسائل والاطاريح، والاقتصار عليه في المستوى التعليمي الأولي، في التقارير التعليمية وفي بعض أبحاث الطلبة الشهرية المبسطة لأهداف تعليمية صرفة، لأن الانتقال بها إلى الدراسات العليا يعمي ويصم !!

إن المنهج البلاغي قد يستجيب لمواكبة علم المنهج الحديث في الدرس والتحليل، إذا توفرت للعقلية البلاغية التي تطبقه، أو تقرأ في ضوئه عنصران رئيسان: الأول هو التخلي عن الصور السلبية في البلاغة القديمة من معيارية وحكم قيمة ونزعة تعليمية وتغييب الزمان والمكان أو البيئة، وغيرها من سلبيات المنهج القديم، تلك التي كشفت عنها الأسلوبية الحديثة على نحوخاص، وأشارت إليها منهجيات النقد الحديث أو المعاصر على نحوعام. والثاني هو النظر في أساليب علم البلاغة، من خلال فن البلاغة، أي من خلال النصّ الإبداعي وتقسيمها على وفق فاعلية النصّ الإبداعية، فنياً وجمالياً وموضوعياً، بما يكون الأسلوب البلاغي في القراءة البلاغية لغة في استشراف المعنى أو حاسة في استقبال المعنى الفني، يوحي بها النصّ وتستدعيها القراءة ويضاف إليها من وعي النصّ وفعل القراءة الجديد البلاغي الممكن، فالإستعارة في علم البلاغة لغة أو حاسة أما في العمل الأدبي فهي فن إبداعي خالص، والناقد يستدعي تلك اللغة النقدية أو الحاسة البلاغية ليقرأ العمل الأدبي بعيني فاعليتها وبصيرة تفكيره البلاغي في ضوء ثراء النصّ قبل لغة الإستعارة، أو مجساتها في النصّ، أي في الصورة التي لا يفصح النصّ فيها عن معانيه الفنية إلا بوحي لغة الإستعارة أو ايحاءات (حاستها السادسة) وهنا تستوعب القراءة كل جسد النصّ، وكل مكوناته ورؤاه التي تنبني على طبيعة هذه اللغة الاستعارية، ويتم فيه تقسيم أنماط

صور الإستعارة في النصّ المدروس بحسب أشكال وجودها كله، تقسيماً موصولاً بالبنية الفنية من جهة ومتصلاً بالمعنى ومعبراً عنه من جهة أخرى. بما تخرج الدراسة فيه إلى اعطاء صورة بلاغية واضحة عبر لغة الإستعارة كونها حاسة بلاغية رئيسة فاعلة هيمنت على لغة ذلك العمل، فلا مناص من دراسته إلا من خلالها، وتلك الصورة تتضمن بالضرورة المنهجية أنماط الصورة الاستعارية وأشكالها، وخصائصها المستقرة المائزة التي انفرد فيها أسلوب العمل، أو تلك التي تناصت مع أعمال أخرى، بما يكون فيه الجديد فيها مؤشر تميّز أسلوبي والتناص مؤشر تأثر بالآخر، أو نزوع تقليد بشكل أو بآخر. وبما ويتيح لمفهو م لغة الإستعارة أن يتضح للمتلقي في هكذا عمل أدبي، ولمفهو مها أيضاً أن يكون واضحاً في ذاكرة المتلقي، بالشكل الذي ينأى فيه الآخر عن تكرار أنماط استعارية أبدعها سواه وهكذا، وهذا يعني بالضرورة أن جمع أساليب متعددة في قراءة بلاغية واحدة في عمل أدبي كبير غير ممكنة منهجياً، إلاّ من باب استعراض الشواهد والأمثلة، وهذا يتضح من جهة أخرى لأكبر عدد من الدارسين لأن يقرؤا عملاً واحداً قراءة بلاغية، كل على وفق لغة بلاغية أو حاسة بلاغية من الإستعارة إلى المجاز إلى الكناية إلى الرمز وغيرها ومن ظواهر التقديم والتاخير إلى الاضمار والحذف وغير ذلك، فضلاً عما يستجد مما لم يكن موجوداً عند السابقين وهو ما يفتح البلاغة منهجياً على الجديد.

عاشراً: الأسلوبية منهجاً:

فن الأسلوب ضرورة أداء فني إبداعي في الأعمال الفنية عامة في كل الفنون، ومنها الآداب، ضرورة لتميّز الذات لإيجاد حضورها عند إعادة خلق الواقع فنياً، عبر عمل إبداعي ما، ومن ثم فهي ضرورة لتميّز العمل الفني نفسه، ليكون خارجاً عن أسر التقليد، بعيداً عن الوقوع في دائرة تقليد الآخر. وبالنتيجة فكل عمل استثنائي في الفن يضمر أسلوباً استثنائياً في التعبير، وأثر ذلك فإن فن الأسلوب حضور إبداعي لنص غير تقليدي. وإنّ القراءة البلاغية أو الأسلوبية أو النقدية فيه ستكون معنية بإبراز فن الأسلوب فيه، وتلك القراءة ستؤسس وعياً بلاغياً نقدياً معاً اسمه علم الأسلوب، الذي هو تفكير بلاغي استثنائي في فن اسلوبي استثنائي توفر عليه عمل إبداعي، ولما كانت القراءة البلاغية قد توخت العناصر المائزة في فن الأسلوب، لقراءتها وتحليلها، اظهاراً لكلِّ مكون في بنية العمل الفني يتصف بالتميّزوالفرادة، فهي معنية بتحليله منهجياً، فإن ذلك يعني التاسيس لعلم الأسلوب، من جهة ويعني صدور علم الأسلوب في سائر طروحاته عن فن الأسلوب، صدوراً تبعثه إليه حرية من تفكير بلاغي، ونزعة من قراءة فاعلة في إبداع المعنى الفني.

إنَّ فن الأسلوب تتعدد روافده في كل عمل فني بتعدد مكونات ذلك العمل، ففي الشعر نجد، الإيقاع والتصوير والتركيب والبناء والمعجم، مكونات رئيسة. وفي السرديات نجد، الشخوص والزمان والمكان والحوار والبيئة والأحداث وغيرها، مكونات رئيسة فاعلة، وهكذا في الفنون الأخرى، كالرسم والنحت والموسيقى وغيرها كثير جداً. وفي علم الأسلوب تتعدد مكوناته المنهجية الصادرة عن قراءة، روافد فن الأسلوب ومكوناته، في بنية العمل الفني، وهنا تكون، عناصر قراءة المستوى الإيقاعي، وعناصر قراءة المستوى التصويري، وعناصر قراءة المستوى التركيبي وغيرها جزءاً من علم الأسلوب الذي صدر في كل ذلك عن فن الأسلوب

وهكذا في السرديات وفي الرسم والنحت والموسيقى، وبحسب مكونات كل فن من الفنون، وعلى تعددها الهائل.

وإنّ فن الأسلوب تتعدد روافده، ليس من جهة بنية العمل الفني فقط، إنما من جهة المؤثرات الفاعلة في بنية ذلك العمل، وهي كثيرة ومتعددة؛ منها الذاتي، والنفسي، والاجتماعي، والثقافي أو الأدبي العام، والتاريخي، وغيرها. وإن فاعلية هذه المؤثرات في العقل البلاغي أو في التفكير الأسلوبي هي التي تسهم في تكوين علم الأسلوب، وتضفي عليه خصوصيته وهو يته الأسلوبية العامة التي تتعدد، بتنوع الفنون وتعددها وثرائها الفني.

ومن خلال ما سبق الإيحاء به، فإن روافد أو مكونات علم الأسلوب تؤدي إلى تعدد عناصر قراءته، كما أن تعدد المؤثرات الفاعلة في مبدع فن الأسلوب تؤدي هي الأخرى إلى تعدد جهات قراءته أو العناصر الفاعلة فيها. ومن ثمة فإن البنية الأسلوبية للعمل الفني ذات مكونات متعددة، على مستوى العمل. وهي ذات مؤثرات متعددة على مستوى الذات الإبداعية التي انتجت العمل، وإن التعدد في مكونات بنية العمل الأسلوبي من جهة، وفي مؤثرات الذات التي انتجته من جهة أخرى، قد أدى بضرورة عمق التفكير الأسلوبي إلى ظهو ر دراسات تعنى بالأسلوب من جهة مكون واحد، قد يكون صوتياً إيقاعياً أو تصويرياً أو تركيبياً أو من جهة مؤثر فاعل في الذات التي انتجته، وذلك المؤثر قد يكون نفسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً أو تاريخياً وغير ذلك وهو ما أفضى بضرورة تراكم تجارب علم الأسلوب إلى تنوعه على اتجاهين رئيسيين، الأول بحسب المكونات والثاني بحسب المؤثرات فتعدد علم الأسلوب إلى اسلوبيات كثيرة، منها بحسب المكونات الأسلوبية الصوتية والأسلوبية والتصويرية والأسلوبية البنائية والأسلوبية اللغوية وغيرها كثير جداً. وكذلك التعدد بحسب المؤثرات الى، أسلوبيات كثيرة، منها الأسلوبية النفسية والأسلوبية الاجتماعية والأسلوبية الثقافية والأسلوبية التاريخية، وغيرها كثير جداً، وفي كل ذلك فإن الأسلوبية في كل تفرعاتها تخدم علم الأسلوب بالضرورة المنهجية، وبتراكم الخبرة المتأتي عن الوعي المعرفي في كل حقل ولهذا شاع تعريف الأسلوبية عند بعض الدارسين على أنها: ((البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب))[٤١] وفي هذا الإتجاه فإن الأسلوب بوصفه فناً، أفضى إلى الأسلوب بوصفه علماً، وتعدد اتجاهات دراسة فن الأسلوب، مرةً بحسب المكونات ومرة بحسب المؤثرات، أفضى إلى تعدد الأسلوب إلى (اسلوبيات) بحسب (المكونات) أو (المؤثرات) وإن التطور من فن البلاغة إلى علم البلاغة إلى علم الأسلوب إلى الأسلوبية، أملاه العمل الإبداعي على التفكير البلاغي ثم التفكير الأسلوبي، لأن العمل الأدبي انتقل من مستوى الأداء الجميل المؤثر المقنع على وفق مكونات عامة ومعانٍ تستجيب لحاجات الذائقة الجمعية، إلى مستوى الأداء الجميل فنياً وأسلوبياً، إلى الأداء الذي يستمد تميّزه من ثراء تفرّده الأسلوبي وهو مابعث على نحوطبيعي إلى ظهو ر المنهجيات الأسلوبية الشائعة ولهذا فإن مصطلح (الأسلوبية) ليس مرادفاً لمصطلح (علم الأسلوب)، إذ لكل منهما خصوصيته في الفهم والقراءة والتطبيق. وإن القول بأن مصطلح ((الأسلوبية)) أوفق من مصطلح (علم الأسلوب) ليس دقيقاً، لأن الأسلوبية

رافد صادر عن علم الأسلوب، يأخذ عنها الجديد، ويضفي عليها مشروعية تجاربه السابقة الهائلة.

وإنّ تنوع المدارس الأسلوبية ضمن اتجاهين رئيسين هما: الإتجاه الجماعي الوصفي، الذي تهيمن عليه أسلوبية التعبير والإتجاه الفردي التأصيلي الذي تهيمن على اظهاره عبر تجارب أدبية عالية الأعمال الإبداعية ذات الحضور الذاتي الفردي الفاعل في إثراء التجربة وإبداع المعنى. وإنّ ذلك التنوع ضمن الإتجاهين إنما يرجع إلى تطور (علم الأسلوب) إلى (الأسلوبية) بالصورة التي ألمحت إليها؛ إذ يرتبط مصطلح (الأسلوبية التعبيرية) أو (الأسلوبية الوصفية) بعالم اللغة السويسري الشهير شارل بالي (ت١٩٤٧م) إذ هو مؤسس الأسلوبية التعبيرية. وهو في كثير من طروحاته يصدر عن أستاذه (دي سوسير) (ت ١٩١٣م) الذي يرى اللغة خُلقاً إنسانياً صادراً عن الروح، وهي بنظامها ورموزها وما تضمره وتعبّر عنه من أفكار، بما يجعل الحضور الجماعي فاعلاً فيها إلى جانب الحضور الفردي، وهنوما يجعل الوعي الفردي متأثراً بالحضور الجماعي فيه أو إلى جواره يمنح الأسلوب قيماً تعبيرية متجددة وهي تصدر عن فاعلية المؤثرات الخارجية في وظائف المكونات.

أما الأسلوبية البنائية التي قامت على التمييز بين فن الأسلوب بوصفه طاقة إبداعية يتوفر عليها العمل الفني أو يضمرها، أو النظر إلى الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة نفسها، ومنهجية الارتفاع بالأسلوب من النصّ إلى منهجية القراءة، أو الفرق الأسلوبي بين اللغة في حضورها العام وكلامها في النصّ، وهكذا تعددت الثنائيات في الأسلوبية البنائية إلى: (لغة – كلام/ رمز – رسالة/ لغة – مقالة/ نظام – نص/ قدرة بالقوة – ناتج بالفعل/ المعنى – فاعلية المعنى في النصّ) وهي في كل ذلك تصدر عن فاعلية المكونات في خلق أسلوبية العمل الأدبي.

أما الأسلوبية النفسية التي تعنى بالمؤثرات التي تسهم في توجيه (الأنا العميقة) وهي خمسة بحسب هنري مورير في كتابه (سيكولوجية الأدب): القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، إذ هي عنده أنماط تشكل نظام الذات الداخلية. وأن وضوح ذلك في أسلوب العمل الأدبي بما يؤدي إلى دراسته من خلاله إنما يفضي إلى منهجية أسلوبية هي الأسلوبية النفسية، وهي هنا تصدر عن المؤثرات الذاتية الداخلية، وفاعليتها في أثراء أسلوب الأداء الفني أو توجيه.

أما الأسلوبية اللغوية التي تعنى بدراسة اللغة حين تتشكل أسلوباً، أو بالوصف اللغوي للسمات الأسلوبية، فهي تعنى بالصدور عن المكونات في مستواها الرئيس الفاعل وهو الإتجاه اللغوي، فهي ((تحليل لغوي موضوعه الأسلوب، وشرطه الموضوعية، وركيزته الألسنية، بيد أن التحليل وما ينتج عنه، من معرفة، لا يكفي لتحديد أي علم من العلوم، والموضوعية شرط لازم، ولكنه غير كاف للكلام على العلم، ولا تصبح الأسلوبية علماً لاقتباسها من علوم أخرى كالألسنية والأحصاء، فالتحليل الألسني لا يندمج في التحليل الأسلوبي، وما يهم الاحصاء لايهم الأسلوبية بالضرورة، والعكس صحيح أيضاً))[٤٢] لأن عناية الأسلوبية اللغوية بالوصف اللغوي للسمات الأسلوبية، عناية بفنية الأداء وجمالية الأستعمال، وليس مجرد الشيوع أو الوضوح المباشر في بنية النصّ.

أما الأسلوبية الصوتية فهي تصدر عن المكونات، إذ يهيمن عليها مستوى المكونات الإيقاعية أو الموسيقية أو الصوتية، فهي بحسب (غيرو): دراسة المتغيرات الصوتية للسلسلة الكلامية، واستخدام بعض العناصر الصوتية لغايات أسلوبية، لأن اللغة تتوفر على نسق كامل من المتغيرات الأسلوبية الصوتية، مثل: الآثار الطبيعية للصوت والمحاكاة الصوتية والمد والتكرار والجناس والتناغم، وموضوعها: الصوتية الانطباعية التي تؤثر في السامع أو المتلقي وصوتية التعبير بالربط بين الرمز ومدلوله[٤٣].

أما الأسلوبية الذاتية أو النشوئية فقد قامت بتطوير الأسلوبية (شارل بالي) التي كانت تعنى برصد الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة، لا في كلام فرد أو فردية أديب. ولهذا جاءت الذاتية لتعمل على دراسة ما تحويه الأعمال الأدبية من أساليب متفردة استثنائية، وقد كان الزمن من مقوماتها في القراءة، حتى يتم قراءة التفرد الأسلوبي منظوراً إليه من زاوية اضافته على سابقه، وفاعليته في لاحقه، وقد أفادت الأسلوبية النشوئية أو الذاتية في منهجيتها من المؤثرات الفلسفية في التفكير الأسلوبي، ومن معطيات النظريات اللسانية التي تخدم منهجيتها، ومن الإيحاءات النفسانية والاجتماعية والتاريخية التي ينفرد بها العمل الأدبي، باستثمار فاعليتها فنيا في مكوناته الفنية أو في كونها من المؤثرات فيه[٤٤] والأسلوبية في هذا الإتجاه جمعت بين فاعلية المكونات، وفاعلية المؤثرات، ولم تخرج عن خصوصية المنهج في وصف سمات التميّز وخصائص الاستثناء في العمل الإبداعي، بوعي من تفكير أسلوبي متجدد دائماً.

ولما كان علم الأسلوب وليد الأداء الفني الرفيع، والمناهج الأسلوبية المتعددة، وليدة طرائق كثيرة في قراءة ذلك الأداء الفني الرفيع الذي صدر عنه عمل فني هائل، وتلك الطرائق انقسمت إلى إتجاهين رئيسين هما: إتجاه المكونات أو المستويات التي تؤلف بنية ذلك العمل واتجاه المؤثرات الفاعلة في بنيته الفنية والتعبيرية، بما يؤدي أن تكون فيه، المكونات موظفة توظيفاً أدائياً لصالح المؤثرات، على تعددها، فقد ظهرت اتجاهات في الأسلوبية تجمع في قراءة العمل الفني أو الخطاب بين الإتجاهين، كما في الأسلوبية النشوئية الذاتية، فقد بقيت السمة المنهجية الأبرز في علم الأسلوب وفي الأسلوبيات التي ترفده، هي الإنفتاح على تطور الأعمال الفنية والأدبية، واستيعاب أشكالها التجديدية، وهو ما أكسب التفكير الأسلوبي سمة الثراء، والمنهجية الأسلوبية صفة التنوع في الآليات، والتجدد في المقومات ومعطياتها، لتكون أشكال الإنفتاح بالصدور عنها في قراءة المعنى الفني، وصياغات التعبير عنه، أشكالاً منهجية حاضرة ومستقبلية، أكثر منها ماضية، لأن النصّ فيها فعل إبداعي كان في الماضي ولكنه يتبدّى ويوجد في المستقبل.

هوامش الفصل الرابع:

(١) تنظر مادة (بلغ) في: الجمهرة والتهذيب واللسان والقاموس وأساس البلاغة.
(٢) البيان والتبيين، ١/ ١٠٧.
(٣) كتاب الصناعتين، ص ٥١-٥٢.
(٤) البيان والتبيين، ١/ ١١٥-١١٦.
(٥) المصدر نفسه، ١/ ٩٧.
(٦) التعريفات، الجرجاني، ص ٤٠.
(٧) تنظر مادة فصح في: القاموس والصحاح والمفردات واللسان وأساس البلاغة.
(٨) نهاية الايجاز، الرازي، ص٦.
(٩) الطراز، العلوي، ١/١٠٣-١٠٤.
(١٠) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ١/ ١٣ - ١٤.
(١١) موجهات القراءة الإبداعية، د. رحمن غركان، ص ٤٢ ــ ٤٣.
(١٢) الطراز، العلوي/ ١/ ١٢٢-١٢٨.
(١٣) شروح التلخيص، التنوخي، ١ - ١٢٢-١٣٧.
(١٤) مختصر المعاني، التفتزاني، ١/ ٢٧ ــ ٢٨.
(١٥) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ص ٤١.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٤٣.
(١٧) علم الأسلوب، مبادؤه وإجراءاته، صلاح فضل، ص ١٥.
(١٨) الأسلوبية، موريس دولكروا، ت. محمد البقاعي، مجلة البيان، عدد (٣٤٠) الكويت، ١٩٩٨، ص٣٢-٣٣.
(١٩) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ص ٦٤.
(٢٠) تنظر مادة (سلب) في: لسان العرب والمصباح المنير وأساس البلاغة والمعجم الوسيط.
(٢١) مقدمة ابن خلدون، ص ٤٧٤.
(٢٢) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ص ١٠٦.
(٢٣) الأسلوب، أحمد الشايب، ص ٤١.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٤٤.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٤٩.
(٢٦) علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، د. صلاح فضل، مجلة فصول، العدد(١)، مجلد (٥) سنة ١٩٨٤، ص ٥١.
(٢٧) معجم المصطلحات الأدبية، د. محمد عناني، ص ١٠٦.
(٢٨) علم الأسلوب، صلاح فضل، ص ٧٥.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١١٧.
(٣٠) البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، ص ٢٢٢.
(٣١) الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، د. سعد معلوم، ص ٣٧ ــ ٤٠.
(٣٢) علم اللسانيات الحديثة، د. عبد القادر عبد الجليل، ص ١٧١.
(٣٣) علم الأسلوب، صلاح فضل، ص ٨٦.
(٣٤) الأسلوب والأسلوبية، أحمد درويش، مجلة النقد الأدبي، عدد (١)، مجلد (٥) سنة ١٩٨٤، ص٦٠-٦٤.
(٣٥) البلاغة العربية، د. محمد عبد المطلب، ص ١٠١.
(٣٦) المصدر نفسه، ص ١٠١.
(٣٧) المصدر نفسه، ص ١١١.

(٣٨) الأسلوب وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ص ١٣٣-١٣٩.
(٣٩) هذا النمط من الرسائل شائع في المستوى الأكاديمي، ونماذجه كثيرة في رسائل الماجستير، على نحوخاص، وهو يبعث على الحزن والأسى الكبيرين لمستوى الدراسات العليا في بعض جامعاتنا وفي بعض التخصصات العلمية فيها.
(٤٠) هذا الإتجاه شائع أيضاً في الدراسات العليا، أبحاثاً وتدريساً في الجامعات، وهو في مستوى تناول النصوص المقدسة مث تفاسير القرآن العظيم أقرب إلى التعليمية التقليدية في العموم الغالب، أما في الشعر فهو أقرب إلى الفهم الأول، ولكن الجانب الأول في بعض رسائل الماجستير له حضور لافت. وإن حضور الصورة غير المتطورة في هذا الإتجاه أمر باعث على الحزن.
(٤١) الأسلوبية والأسلوب، المسدي، ص ٣٤. والنقد والحداثة، ص ٥٨.
(٤٢) دليل الدراسات الأسلوبية، ص ٣٧.
(٤٣) الأسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق، د. ماهر مهدي، ص ٦٩-٧٠، مجلة آفاق عربية، كانون الأول، لسنة ١٩٩٢.
(٤٤) ينظر؛ الأسلوبية الذاتية أو النشونية، عبد الله حوله، ص ٨٣-٩٠.



الفصل الخامس

المعنى والمعنى البياني

*** توطئة:**

أولاً: في المعنى.

ثانياً: في المعنى البياني:

أ - في لغة التشبيه.

ب - في لغة الإستعارة.

ج - في لغة المجاز.

د - في لغة الكناية.

هـ - في لغة التعريض.

و- في لغة الرمز.

ز - في لغة العدول.

ح - في لغة التقديم والتأخير.

ط - في لغة الفصل والوصل.

ي - في لغة الإيجاز.

ك - في لغة التعريف والتنكير.

ل - في لغة التجنيس.

م - في لغة المقابلة.

ن - في لغة التعليل.

س - في لغة المشاكلة.

ف - خلاصة في المعنى البياني.

* هوامش الفصل الخامس.



توطئة:

المعنى وجود، من حيث هو شيء، والمعنى موجود من حيث هو إبداع يصدر عن حضور الفعل العاقل في شكل من أشكال الواقع، والمعنى الموصول بالإنسان والصادر عنه، هائل الأشكال، متعدد الأنواع، لا يلم به تعريف واحد، ولا تحيط به قراءة مخصوصة، ولو أمكن لقراءة أن تحيط بالمعنى، فإن ذلك مؤشر على ضعف الفهم، وقصور التصوير، كل قراءة في المعنى، قد تلم بـ (معنى) وليس بـ (المعنى) أقصد بنوع من المعنى، أو بشكل من القراءة فيه، أو بمنحى منهجي معين في قراءته. ولما كان المعنى متعدداً، بتعدد الفنون، ثم متنوعاً بتنوع مكوناتها، ثم متفرعاً بتفرع مناهج قراءتها، فإن ذلك يشير إلى ثراء خصوصيته، وانفتاحه، على الأشكال والمناهج بين يدي القراءات الفنية أو الفكرية أو الفلسفية.

إن القول الشائع عن أن المعنى هو تصور حاصل في الذهن، عن أشياء أو معان موجودة في الواقع، قول يحتفي بصواب كبير، ولكنه لا يحيط بالمعنى بشمولية، لأن ذلك متعذر، إنما هو قول في ضوء تصور معرفي يجمع بين قراءة الوعي الإنساني ذهنيا للأشياء أو المعاني، وبين كيفية حضورها في الواقع المباشر. أما القول بأن المعنى فكرة يشكلها الوعي الإنساني عن أشياء أو معان موجودة في واقع الحياة، أو متخيلة بحكم تأثير تلك الأشياء أو ذلك الواقع، في الوعي الإنساني، ومعطياته المعرفية عامة. وهذا قول يحفل بصواب كبير في قراءة (معنى) موجود أو متخيل، ولكنه لا يحفل بقراءة (المعنى) هو يقرب حضورنا في الأشياء، ومدى حضورها فنياً، هو يظهر جانباً من انفعالنا الذهني أو العاطفي بالأشياء أو المعاني، بعد تبديها في صور وأشكال غير واقعية،أو مع احتفالها بخصوصيتها الوجودية المعروفة التي يتداولها الواقع.

إن المعنى من حيث هو فعل الوعي الإنساني، أو حضوره في الأشياء والوقائع، أو من حيث هو محاولة إدراك، أو انفعال معرفي يعمل على الايجاد، من حيث هو أداء صادر عن الإنسان؛ إنما هو وجود الوعي الإنساني الفاعل، في شكل ما، من أشكال الإبداع، في الفنون والآداب والعلوم، أو في مظهر ما، من مظاهرها، أو في مكوّن ما، من مكوناتها، أو في شكل ما، من أشكال الواقع المباشر أو غير المباشر، بما يكون المعنى صادراً في كل شيء، عن بنية المنجز أو العمل أو الشيء عامة، ثم عن مكوناتها الفاعلة، في الإيحاء والقصد والتعبير خاصة. وفي هذا يتفرع المعنى إلى أنواع وأشكال منفتحة على تعدد موجودات الواقع وثراء فنونه وآدابه وعلومه، وكل ما يوجد في الكون والواقع والحياة، أو يتصل بأي منها، إذ المعنى هو الوجد، المباشر أو المتخيل، هو الممكن أو المحال في صورة من الصور[1].

ومن أنواع المعنى الشائعة في التراث الإنساني، ومنه العربي، المعنى البياني الذي هو أسلوب في إجراء الكلام، بقصد التعبير عن معنى، يكون فيه الأسلوب موظفاً توظيفاً تعبيرياً، بما يكون الاستعمال على وفق ذلك الأسلوب هو المعنى أحياناً، أو هو الموحي بالمعنى أحياناً أخرى، إذ هو في حالة الاستغراق الفني الباعث

على التأويل يكون الأسلوب هو المعنى، أو من زوايا قليلة يكون الاستعمال هو المعنى. أما في حالة إيحاء الأسلوب بالمعنى فهو شكل في الأداء والتعبير يكون إنتاج المعنى أو معنى ما، في ضوء معاييره أو معطياته هو الشائع، كما في أساليب البلاغية التقليدية.

وقد كان المعنى الفني متصفاً بكثير من التناسب والأنسجام في البنية التعبيرية عند القدماء، في فن القول وأساليب التعبير، بما يكون فيه الخطاب، واضحاً مع اتصافه بالفنية، ومؤثراً في مضامينه الموضوعية ومعانيه تأثيراً تسهم في بثه فنية تلك الأساليب بما تتوفر عليه أشكالها من تناسب وأنسجام. وكأن سعة المجهول التي تحيط بوعي الإنسان القديم، أو ذاكرة الخطاب التقليدي دفعت الأدباء والفنانين إلى الفني الواضح المؤدي إلى الاقناع أكثر من التوجه إلى التأويلي الباعث على طول تأمل وعمق تفكير لأجل إدراك المعنى أو محاولة استقباله. على خلاف الخطاب المعاصر الذي صار الأديب أو الفنان فيه، ينفتح على اكتشاف المجاهيل والإحاطة بكثير مما هو في عداد الغائب المجهول، وقد أسهمت العلوم التقنية المعاصرة في هذا الإتجاه إسهاما لافتاً للنظر، حتى وجد الأدباء والفنانون ذاكرتهم الجمالية محاطة بالمكشوف ووضوح الغامض، وتقريب البعيد، في وسائل الاتصال عند التعامل مع الماديات والمعنويات، وفي مناهج الأستقبال والتلقي عند التعامل مع الأعمال الأدبية والفنية، حتى بدا للمتلقي أن سعة المناهج وأساليب الكشف عن المعنى وفاعليتها في القراءة والتلقي لا يعزب عنها شيء من معنى، ولا يغيب عن فاعلية تأويلاتها معنى من المعاني الصادر عن بنيات الغموض.

إن المعنى البياني في راهن الخطابات الأدبية والفنية موصول بالمناهج التقليدية القديمة، ومعني بالروح الفاعل فيها، وبالنسغ الحي في آلياتها ذاك الذي يمكن للنصوص المعاصرة أن تنفتح له، وأن يستجيب هو لقراءتها، بمعنى أن القراءة في ضوء آلياته مطالبة بأن تتعمق في فاعلية آليات المنهج البياني وعناصر كشفه عن المعنى. ولذا قرأ هذا البحث آليات المنهج البياني ذات الوعي البلاغي قراءة شمولية، فعدّ العنصر فيها، لغة، وحسب آلية البيانية من أشكال اللغة في قراءة المعنى البياني الذي يضمر ثراء فنياً خاصاً، وهكذا استعمل البحث خمست عشرة لغة شاعت في قراءة المعنى البياني سواء في فنون البيان أم في فنون المعاني أم في الفنون المؤدية إلى تجميل بنية الكلام لفظياً أم معنوياً، فيما صار معروفاً بـ (علم البديع). وهذه اللغات الكاشفة عن المعنى البياني التي عرضت لها جزئياً هي: لغات: التشبيه والإستعارة والمجاز والكناية والتعريض والرمز والعدول والتقديم والتأخير والفصل والوصل والأيجاز والتعريف والتنكير والتجنيس والمقابلة والتعليل والمشاكلة، وإن النظر إليها على أنها لغات متأت من صدور المعنى البياني في الخطاب عن فاعليتها الفنية في الأداء، وعن الصور التي تمثلها الذات المبدعة لحظة الأنجاز، فكان أسلوب تلك (اللغة) باعثا فنياً على أعادة إنتاج الواقع أو إعادة تأويله، فهي تضمر بشكل أو بأخر صورة واقع مجاور لواقعها الراهن. بما كان فيه المعنى البياني الصادر عنها، معبراً عن الواقع بما يضمر من معنى ومنتجاً واقعاً فنياً جديداً، بما صار عليه النصّ أو العمل الفني.

أولاً: في المعنى:

انطلاقاً من كون المعنى تعبيراً عن وجود الوعي الإنساني الفاعل أو حضوره الاستثنائي، في الواقع بكل معطياته وتجلياته أو بكل ظواهره وابعادها، فإنه إنما يبتدىء القراءة أو التأويل، صادراً عن جهتين رئيستين؛ أولهما المكونات الفاعلة في بنية الشيء، أو عن المؤثرات الفاعلة في بنية الشيء نفسه، في حين تأتي القراءة فيه منطلقة من العناية بهاتين الجهتين معاً، أو بكل منهما على انفراد، أو بالصدور عن فعل قراءة المتلقي مأخوذاً بتأويل شيء من أحدى الجهتين أو بتأويل تفاعلهما، وهنا تكون القراءة النقدية الواعية أقرب إلى استشراف أو إلى استشراف المعنى منها إلى مجرّد الكشف عنه.

قراءة المعنى وكشفه بالصدور عن مكونات بنية العمل الفني أو الشيء تتفرع إلى جهات متعددة هائلة، بحسب نوعية تلك المكونات وطبيعتها، وأثرها في إبداع المعنى أو في إنتاجه، فالمعجم في الشعر مكون، ولكنه يتباين من شاعر لآخر في إبداع المعنى المعجمي والإيقاع في الشعر مكون، ولكن طبيعة لغته تتباين في إنتاج المعنى الإيقاعي من تجربة شعرية لأخرى، عند الشاعر الواحد فتتعدد خصائصه الأسلوبية المائزة، وعند أكثر من شاعر بسبب من تنوع التجارب. والتصوير في الشعر مكوّن، ولكنه يتنوع بتعدد التجارب الشعرية الثرية ذات الأداء الاستثنائي، فيجيء المعنى التصويري، عند كل شاعر متصفاً بخصائص معينة تميّزه أسلوبياً من سواه بحسب فرادة تجربته، وثرائها في عناصر التصوير والتخييل فيها، وهذا مدار تنوع واسع في الخطاب الشعري. والمكون التركيبي في الخطاب الشعري، يحفل بمظاهر لغوية تركيبية ذات ثراء دلالي خاص في إبداع التركيبي، وهو يتعدد في تجلياته وخصوصية صفاته من تجربة شعرية لأخرى، أعني التعدد في إبداع المعنى الفني، وليس التعدد في أشكال التراكيب على نحو عام وقد أفاض (علم المعاني) عند البلاغيين القدماء، في قراءة أبعاد المعنى التركيبي الصادر عن تلك المظاهر، كما أفادت الأسلوبية من كثير منها في الأسلوبية البنائية والأسلوبية الأدبية والأسلوبية التعبيرية وغيرها. والبناء مكون في الخطاب الشعري والمعنى البنائي الصادر عن عناصره، له خصائص تميّزه في كثير من التجارب الشعرية الكبيرة، على مستوى إبداع المعنى بالصدور عن عناصر المكون البنائي وأشكاله في بنية الأداء الشعري، وهو في الملاحم القديمة له نمط بنائي خاص، وفي المطولات الشعرية المعاصرة له سمات جديدة مضافة إلى المأثور، وفي القصائد ذات البناء الحكائي، وكذا ذات السرد القصصي، أو المتصفة بشيء من السرد القصصي، وهكذا يكون المعنى البنائي صادراً عن خصائص فنية يتوفر عليها المكون البنائي بكل عناصره وان قراءة العمل الفني أو الأدبي، ولاسيما الشعري هنا، في ضوء عناصره هذه، لكشف المعنى أو قراءته له دلالته المنهجية.

إن المعنى الفني في الشعر يصدر عن أشكال متعددة تسهم في إبداع المعنى تتعدد بحسب مكوناته الرئيسة الفاعلة، وأحياناً بما يتفرع عنها، أعني ما يتفرع عن، المعجم أو الإيقاع أو الصورة أو البناء أو التركيب، كون هذه المكونات الخمسة هي الرئيسة الفاعلة. ولما كان الحال في فهم المعنى متصلاً بالمكونات وما يتفرع عنها، أي بكيفية

توظيفها الفني في الإبداع، فقد فهم كثير من الدارسين المعنى، على أنه هو الاستعمال الذي يتخطى فيه المبدع نمط التداول المألوف في إبداع المعنى قاصداً شكلاً جديداً في أداء المعنى الفني صادراً عن كيفية في الاستعمال وهنا يكون المعنى البياني في هذا الإتجاه صادراً عن أشكال الإبانة الفنية عن المعنى تلك الأشكال التي حفلت بها المكونات عامة وبدتْ ظاهرة أكثر من غيرها في إضفاء الأداء الفني على الخطاب بما أتاحت أشكال الإبانة للنقد القديم أن يستنتج منها المعايير والقواعد، لتكون منهجاً لمن سيقصد الإبانة الفنية وهو ما أسس لطروحات البيان الفني في صوره المالوفة في إنتاج التركيب المعبّر عن المعنى المؤثر، وهو ما نقل الإبانة الفنية إلى مستوى الابلاغ الفني المؤثر، وهي حال أسست لعلم البلاغة في عناصر تعنى بالإبانة الفنية عن المعنى، ولما كانت وسائله بيانية فنية ملتزمة بعناصر مسبقة فقد كان طبيعياً أن يصدر المعنى البياني عن فاعلية عناصر الإبانة المؤثرة في التركيب والتصوير وتحسين أنماط التصوير بمحسنات معنوية وأنماط التركيب بمحسنات لفظية.

وإن تعدد المعنى الفني في الشعر إلى أنواع بحسب المكونات، ثم إلى أنواع أخرى بحسب ما تتفرع عنه تلك المكونات، إنما يوحي بأن المعنى الفني، عصيّ على التعريف الجامع المانع من جهة، ويوحي بانفتاحه على المستقبل في الإبداع من جهة أخرى، وهنا يكون التعريف أقرب إلى وصف حالة عامة ممكنة منه إلى وصف دقيق شامل لمنهج كلي متكامل. لأنه صلة جدلية لا نهائية بين الذات الإنسانية الحرة المبدعة المنفتحة على المستقبل، وبين الواقع الحر المتعدد (اللانهائي) المنفتح على المستقبل، ومكونات كل عمل فني إنما هي جسر من الأداء الجمالي أو الفني تعبر عليه أو بين يدي تلك الجدلية اللانهائية بين الذات والواقع، بما يكون المعنى ممسكا بالقصد أو قريباً منه، أو معبراً عنه أو قريباً منه، وهنا يكون المعنى متقدماً إلى الإمام دائماً.

وإذا كان المعنى بحسب المكونات في بنية العمل الفني أو الأدبي كالشعر يتعدد على هذا النحو فهو بحسب المؤثرات التي هي موجهات تصدر حيناً عن التأثير المحيط بكل ألوانه وتداعياتها، وأحياناً عن الذات الإنسانية بكل أهوائها وتقلباتها، يتعدد بحسب المؤثرات على نحو أكثر سعة، لأنها متباينة، بحسب الذات، ومتعددة بحسب الواقع وتقلباته، ومتنوعة بحسب الأغراض والحاجات والأيديولوجيات ومناهجها، وهكذا ينفتح المعنى بحسب المؤثرات إلى أنواع غاية في التعدد والثراء.

إن الإنسان إذ يعيش في واقع متعدد الأغراض والمؤثرات في كل بيئة بحسب طبيعتها فإنما هو يوغل في تنوع المؤثرات كلما أفاضت عليه الحضارة بابعادها، ويذهب بعيداً في المؤثرات كلما تنوعت مظاهر حياته في أغراضها وغاياتها وأهوائها، إنه يبحر عميقاً في المؤثرات، ويذهب بعيداً في آفاقها؛ وهنا يكون المعنى الصادر عنها بحسب أنواعها، أقصد أنواع المؤثرات وهي هائلة، فهناك الذاتية والأنوية والنفسية والشخصانية والنفسانية وغيرها مما يتصل بـ (أنا الإنسان) وهناك: الأيديولوجية والحزبية والمذهبية والطائفية والفكرية والغرضية والبراكماتية والانتهازية والغائية وغيرها كثير جداً مما يتصل بحاجات (أنا الإنسان) وتداعياتها في الفعل والايجاد، والصراع والكسب... وهناك المحيط المباشر وتداعياته؛

الاجتماعية بأنواعها وأغراضها كذلك، وغيرها الدينية والاقتصادية والبيئية (الجغرافية) والبيئية الحضارية، والأنماط الحضارية بتفرعاتها وتشعباتها الهائلة، وغيرها كثير مما يتصل بالمحيط البيئي الزماني المكاني، وهناك المحيط العلمي التقني وتداعياته؛ في العلوم الرياضية التجريدية والفلسفية التنظيرية والتطبيقية، والفيزيائية والكيميائية والفلكية والذرية والنووية وغيرها من العلوم التقنية التي صار عصرنا التقني يتنفسها هواء متجدداً على نحو استثنائي، وهي تأخذ بحركة الواقع وحركيته من كل جهة.

إن المعنى الصادر عن المؤثرات هائل في كل فن، فإذا أخذنا الشعر مثالاً فقد نجد، أن النزعة البيانية في المنهجية البلاغية أظهرت المعنى البياني، والمنهج النفسي في قراءة الشعر أظهر المنهج النفسي، والعقليات الفلسفية في نقد الشعر وتحليله أظهرت المنهج الفلسفي، وفي المنهجيات نلحظ مسألة هامة وهي الجمع بين المكونات والمؤثرات، وهي مسألة شائعة في مناهج النقد الأدبي والفني ومنه نقد الشعر. ولكني هنا أشير إلى البواعث الفاعلة في بناء المنهج تلك التي غلب فيها المؤثر على المكون وصار المكون موظفا أو مسخراً في التعبير عن المعنى بالصدور عن هيمنة المؤثرات، كما في المعنى النفسي والفلسفي والتاريخي والاجتماعي والأخلاقي والتداولي والانفعالي والانطباعي والديني والعقائدي والأسطوري والأقليمي والاستدلالي والسيري والماركسي وغيرها من المعاني التي هي في الواقع مناهج مؤطرة قبلياً وجاء العمل الفني أو الأدبي ليكون معبراً عنها، فالكاتب انطلق بدءاً من مؤثراتها فيه، وجاء التعبير عنها منطلقاً من فاعليتها في أداء الخطاب أو العمل الفني أو الأدبي، وهنا تكون هذه المناهج معاني مستقرة في الذاكرة الجمعية التي يصدر عنها الكاتب، وتصدر عنها قراءة المعنى، ومن ثمة المعنى نفسه مكتسباً هو يته من توظيفها للوعي الإنساني، بما جاءت عنه معبرة، مفصحة عن تأثيرها فيه بالشكل الرئيس الفاعل.

ولكن في مناهج أخرى قد يغلب المكون على المؤثر فيجيء المعنى متصفاً بالنزعة الفنية، في حين كان هناك في حالة غلبة المؤثرات مكتسباً نوعه من المنهج، فهو ماركسي لأن معناه ماركسي وهو ديني لأن معناه ديني وهو عقائدي لأن معناه عقائدي، وهكذا، أما في هذا النمط من المناهج فإن المكون يغلب على المؤثر فيأتي المعنى فنياً في منهج أسلوبي، أو بنيوي أو بياني بلاغي أو ظاهراتي أو تفكيكي أو شكلاني أو تأويلي أو لغوي أو تحليلي أو تطوري، وغير ذلك من المناهج الهائلة في الفكر النقدي المعاصر، وهنا لايغيب عن الإشارة ملاحظة نوع من المناهج، ترتفع فيها نزعة المكونات حيناً وتغلب فيها نزعة المؤثرات أحياناً أخرى، بحسب الوعي الإنساني الفني أو التحليلي للعقلية النقدية التي تمارس القراءة، من ذلك المنهج الصحافي والواقعي والجامعي الأكاديمي والمنهج المقارن وغيرها مما تكون فيها مساحة اجتهاد الناقد في قراءة النصّ، فاعلة في توجيه المعنى والتعبير عن كيفية صدوره؛ سواءً أجاء عن المكونات في سياقات أداء فني، أم جاء عن المؤثرات في أنماط من التعبير عن المعنى الموضوعي المباشر.

وهذا يعني أن قراءة المعنى تذهب في ثلاثة محاور هي: المعنى الصادر عن المكونات في بنية العمل الفني أو الأدبي، وهو يتعدد بتعددها ويتنوع بحسب ثرائها الجمالي، ولكن الصفة الغالبة عليه هي الفنية قبل الموضوعية، لغلبة كيفية التعبير على مضمونه المباشر. والمعنى الصادر عن المؤثرات، تلك المؤثرة في وعي الكاتب أو الفنان، بما جعل وعيه الفني يأتي متأخراً عن غرضه الموضوعي أو هدفه المباشر، بمعنى أن الفني عنده موظف لخدمة الموضوعي على نحومباشر، فهو معني بتغلب مضمون التعبير أو العمل الفني على كيفية التعبير، أو فنية خلق المعنى إبداعياً يؤدي الإبداع فيه وإلى تهذيب معنى الموضوع في ذائقة المتلقي، لأن تلك الفنية في الخلق والابتكار غائبة عنه، ولهذا لايكتسب المعنى الصادر عن المؤثرات نوعه وخصوصيته على نحو عام، من عناصر الأداء الفني إنما هو يأخذ أبعاده بوصفها معاني مباشرة من المؤثرات التي تصبح فيه هي المعاني المباشرة.

وهناك محور ثالث هو المعنى الصادر عن منهجية القراءة، وهو ينقسم على إتجاهين بحسب الوعي النقدي الذي يصدر عنه الناقد، فمن يقدم كيفية القول في إبداع المعنى على مضمونه الموضوعي، يتصف المعنى الصادر عن العمل الأدبي إثر قراءته له بثراء معانيه الفنية وأنفتاح تجربة العمل نفسه على التأثير في الآخر تأثيراً باعثاً على التطوروالتجديد. أما من يقدم غاية الفول الموضوعية، أو الهدف التعبيري المباشر للعمل الفني، على آليات الإبداع أو كيفية الأداء الفني أو نزعة الانجاز الجمالي، فإن منهجية قراءته ستأتي بالضرورة موضوعية تعليمية مباشرة، ويأتي المعنى الصادر عنها موصولاً بالمؤثرات ومستجيباً لغاياتها الوظيفية المباشرة، ولهذا كانت المناهج في هذا المنحى هي المعاني نفسها التي رغب النقاد أو الدارسون في التعبير عنها أو إثارتها.

إن المعنى الفني ومنه الأدبي الذي منه الشعري، هو من المظاهر اللافتة لوعي القراءة النقدية، والباعثة على اظهار طبيعة منهجية القراءة نفسها، والمعبرة بالضرورة عن أثر الذات المبدعة في أثراء الواقع بأضافة جديد إليه هو الواقع الفني الذي تطمع أن تكونه، وباظهار نوع المعنى الذي تفصح عنه بصفاته وسماته المضافة إلى المعنى الواقعي، كونه معنى فنياً ومن ثمة فإن القراءة الباحثة عن المعنى بوصفه أضافة للوعي والذوق والحياة هي قراءة منتجة واعية متجددة. أما القراءة الباحثة عن المعنى بوصفه تأييداً لرغباتها وأستجابة لصور الواقع المباشر وكيفية استنساخها وتكرارها فهي قراءة غير فاعلة، قراءة تتوافق مع الواقع وترضى بسلبياته فلا تغيّرها وتقلد ايجابياته فلا تطورها. وهنا تكون كيفية إبداع المعنى، ومن ثمة صورة المعنى ونوعها، أبرز سمتين دالتين على ثراء الوعي الفني، وتطوره وتجدده، لأن المعنى، أيجاد بالأداء، وليس وجود بالتقليد، هو أنجاز للتطور، وليس ثباتاً للحال.

ثانياً: في المعنى البياني:

إن فن الأبانة عن المعنى عام يتصل بكل أداء فني معبر، إذ الفن البياني يتصف بسمتين رئيستين، الأولى هي الأداء الفني الصادر عن محددات فطرية وعناصر أداء مطبوع تأخذ بإبداعها الذات الإنسانية لحظة الأداء بوازع فني معني بالتعبير عن

معنى ما، على وفق مقومات أداء غير تقليدية في صيغها، والثانية هي عناصر أقناع ذات وعي موضوعي تؤثر في المتلقي وتوجهه إلى القصد الذي يرغب فيه المتكلم أو صاحب الخطاب، وإذا كانت عناصر الخطاب فنية عامة، فإن عناصر الاقناع عقلية خاصة وموضوعية عامة بمعنى أن العقل الإنساني يأخذ بها في ضوء محددات البئة والزمان والمكان والأغراض وغيرها، وهي عامة من جهة توفر العناصر الموضوعية على أسس منطقية باعثة على الاقناع لدى العموم.

وفي ضوء ذلك فلأن المعنى البياني في العمل الأدبي هو أداء فني خالص ولكنه بين يدي القراءة البيانية يتحول إلى متن فني لأستنباط عناصر الأداء الفني منه، وإلى أنموذج لاستقبال محددات الأداء المؤثر وإلى عمل يأخذ من يتأثر به بتقليده متمرساً على أداء مماثل أو شكل من الأشتغال يتجاوز به فنية الفعل الماضي؛ وفي كل صورة فإن ذلك المعنى يتحول عند القراءة إلى خصائص فنية، وعناصر أداء فني، وأساليب في التعبير، أو طرائق في الأداء والتصوير، وهنا يكون المعنى البياني صادراً عن تلك الأساليب أو العناصر أو الخصائص أو الطرائق وغيرها، وإثر ذلك فإن العمل الأدبي يظل هو المنبع والمصدر المتجدد لأساليب التعبير عن المعنى وطرائقه البيانية، أما القراءة البيانية فتظل التجارب المتعددة في القراءة والوصف والتحليل تلك التي تستقبل المعنى بوحي من تحليل أساليب تعبيره وطرائق تصويره.

وإن عناية الدرس البلاغي أو النقد البياني بالعمل الأدبي المؤثر فنياً لأجل الأقناع، الذي يتم فيه توظيف الفني للأقناع الموضوعي بما يجعل الفني ملتزماً بمحددات أقناع وعناصر تأثير، هي بمجملها أنموذج يمثل الخطاب البياني الرفيع والمعنى البياني الفاعل والقراءة البيانية ذات المعايير والمحددات والموجهات المؤثرة في استمالة المتلقي موضوعياً فنياً، وإثر ذلك يكون العمل على تقليد صورة كل ذلك هو النهج السائد في الخطاب البياني على مستويي العمل الأدبي والعمل النقدي أو البلاغي، وهذا نهج تقليدي يتحول فيه العمل الفني إلى معنى بياني، والقراءة فيه إلى خطاب بياني، وهو ما يكرس نزعة التقليد في الفن، ونهج التقليد في قراءة الأعمال الفنية، وهنا صار المعنى البياني غير صادر عن الفن بشكل رئيس بقدر ما هو صادر عن محددات القراءة ومقومات نهجها في أستقبال المعنى، وحين يصدر المعنى عن محددات القراءة ومعاييرها، فذلك يجعل القواعد منهجاً، والمعنى إلتزاما بالقواعد، ويتكرس هذا النهج في وعي الأداء الفني لدى الأديب، وفي نهج القراءة البيانية لدى المتلقي وهنا صار للمعنى البياني جهات يصدر عنها المتلقي هي: مستوى المعجم الذي صدر عنه الخطاب، من جهة الأصالة وافتعال الأصالة، أو الصفاء والعجمة أو ميزان تصريف اللفظ المفرد وجموده، وهكذا كان مصطلح (الفصاحة) عنواناً في هذا الإتجاه، إذ تم قراءة المفردة معجمياً على إنفراد وسياقياً ضمن تركيب، وفي كلا الإتجاهين كان رصد الاستعمال وعد الاستعمال ظاهرة في فهم الفصاحة، وهنا تم رصد تنافر الحروف وتقاربها، وشيوعها وأستعمالها، وأستعمالها على وفق قواعد الشيوع وغرابتها، أو مخالفتها للقياس كل ذلك على مستوى فصاحة المفردة، إذ يقابلها مستوى فصاحة التركيب وفيه يتم رصد أشكال تنافر الحروف في سياق التركيب، وأشكال التعقيد بالصدور عن الألفاظ أو المعاني في مستوياتها المباشرة.

وفي كل ذلك كانت الفصاحة في مستواها الإيجابي تصدر عن توافقها مع اشتراطات القراءة البيانية، وفي مستواها السلبي عن تمردها على تلك الاشتراطات، وهنا صارت الفصاحة شرطاً في المعنى البياني، بمعنى أن هيمنة الإشتراطات تسبق المعنى، كونه يتحقق في ضوئها، على الرغم من أن أهميتها الفاعلة الجوهرية في بنية الخطاب الفنية وإنتاجه الموضوعي،لا تتيح لها أن تكون سابقة على المعنى دائماً على مستوى الخطاب الفني الجمالي.

أما مستوى التركيب الذي يعنى بأحوال الكلام التي يكون بها مطابقاً لمقتضى الحال، من جهة المعنى، ومتصفاً بالفصاحة من جهتي المفردة وسياق تركيبها فقد عني به علم المعاني على نحواستثنائي، فهو إذا كان متصلاً باللغة على مستوى قواعدها القياسية، فإن البعد الدلالي لتلك القواعد جعل علم معاني النحو معنياً بهذا الإتجاه بشكل رئيس، ولهذا تمت قراءة تحولات الكلام على مستويات التركيب، من تقديم وتأخير وفصل ووصل وذكر وحذف وغيرها، بقصد الكشف عن المعنى الصادر عنها وحدود ألتزامه بالذائقة اللغوية العامة وما تخضع له من منهجيات.

ولما كان الأمر على مستوى التركيب متصلاً بالقواعد القياسية ومعطياتها الدلالية، فقد رصد البلاغيون تحولات التراكيب بين يدي قواعدها القياسية العامة، في ثمانية أبواب رئيسية، تطرأ عليها تحولات تركيبية هي: تحولات الإسناد الخبري وتحولات المسند إليه وتحولات المسند وتحولات متعلقات الفعل وتحولات القصر وتحولات الأنشاء وتحولات الفصل والوصل وتحولات الأيجاز والأطناب والمساواة. وأن الصدور عن معطيات كل جزء في هذه التحولات على مستوى التعبير وإبداع المعنى، من جهة القاعدة قبل فاعلية النصّ، يعني أولاً صدوراً تقليدياً اتباعياً، أما الأخذ بفطرة الذوق وفاعلية اللغة على مستوى التجدد والثراء فهو أشارة إلى منهج في التطور والتجديد وأحياء روح اللغة وليس جسدها فحسب. وأن المعنى البياني في صورته التقليدية أخذ بالإتجاه الأول، أما المعنى البياني كما يقوله النصّ الفني الحديث فقد جمع بين الإتجاهين وهو إلى الإتجاه الثاني أدعى وأقرب. وأن النظرية التوليدية التحويلية في اللغة في طروحات الألسنية الحديثة عنيت بهذا الإتجاه الثاني الذي قرأ اللغة بوصفها حالة إبداع فردي.

أما مستوى التصوير فهو أكثر المستويات إثراء للمعنى البياني، إذ يتوفر على طرائق تتيح للمبدع أن يرتفع بمستوى تصوير الواقع من المباشرة إلى التخييل، ومن الوجود المباشر إلى الايجاد الفني، ومن الحس الجمعي إلى التجربة الفردية، تتيح له أن يجد نفسه في لحظة التعبير نفسها التي يجد فيها طريقة لأعادة تصوير الواقع فنياً، وهنا تتنفس الذات الإبداعية وجودها الفني من خلال الإيحاء وأن كان بالتأويل، وليس من خلال الوجود المنفعل بالتقليد، وهنا كان المعنى البياني الصادر عن مستوى التصوير باعثاً على التأويل ، وموحياً بالمعنى الفني، وليس بالواقع المباشر ، وأن أساليب التصوير التي حددها البلاغيون في علم البيان؛ على تعدد أساليبه، جاءت صادرة عن فن البيان، على تعدد فنونه الشعرية والنثرية، في الأدب القديم، غير أنها في الفن البياني كما في العلم البياني القديمين تحددت بفنون تصويرية ذات منطلقات ذوقية جمعية ومحددات معيارية تقييمية مثل التشبيه والإستعارة والمجاز والكناية

وغيرها مما شاع في علم البيان القديم، أما في البيان الحديث فقد صارت أعمق إبداعا وأثرى تأويلاً، بأساليب تصويرية أسهمت في إبداع معنى بياني حديث كأسلوب الرمز الحديث والأسطورة والخرافة والوهم والمأثورات المحلية في المجتمعات البشرية والتقاليد الاجتماعية وغيرها بما صار المعنى البياني فيه موصولاً بوجدان المبدع أكثر وبفاعلية التجربة على المستوى الفردي على نحوأعمق، وهو ما أكسب المعنى البياني في المناهج النقدية الحديثة ثراءً في التعبير، وعمقاً في التأثير.

أما مستوى مظاهر اللفظ الإيقاعية ومظاهر اللفظ المعنوية، فقد ظلت في المعنى البياني القديم غير محددة منهجياً إلا على مستوى التقسيم الخارجي. حتى أن التعريف الاصطلاحي لعلم البديع، لايوحي بفاعلية فنية في إبداع المعنى البياني، إذ تعده البلاغة القديمة علماً معنياً بطرائق تحسين الكلام وتزيينه لفظية معنوية، بعد أن يكون الكلام مطابقاً لمقتضى الحال وموصوفاً بالفصاحة.

إذ يجيء الكلام البديعي على مستوى محسنات ظاهر اللفظ صادراً في معناه البياني، عن مؤثرات أيقاعية تتشكل أثر أنماط من التكرار أو الأقتباس بأستحضار خطاب أقوى تأثيراً كالخطاب القرآني الكريم، وهذه المؤثرات كالتكرار والجناس والسجع والقلب والتشريع والأقتباس إنما هي أشكال هندسية أيقاعية قليلاً ما يكون الكلام فيها موصولاً بتجربة فذة في إبداع المعنى، وهنا أقصدُ الكلام البشري مستثنياً الخطاب القرآني العظيم. إذ المعنى البياني هنا مصنوع في حالة القصد إلى التقليد، وفني في حالة أن تجيء من دون قصد مرة أو مرتين، فلا يكررها اللاوعي الفني إلا نادراً، ولذا فهي ليس معياراً إنما هي محسن تجميلي ظاهري بحسب البلاغة القديمة.

أما من جهة محسنات المعنى فإن بعض الأساليب إلى البيان التقليدي أقرب، وإنما جعلها البلاغيون في البديع ناظرين إلى خصوصية المعنى الموضوعي، كما في التورية إذ هي شكل مجازي، وكذا المبالغة وحسن التعليل. ومنها موصولة بأشكال تداعي المعاني كالطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتسهيم، ومنها إلى هندسة البناء ذات الإيحاء المنطقي العقلي المباشرين، كما في المشاكلة واللف والنشر وتأكيد المدح بما يشبه الذم، أو تأكيد الذم بما يشبه المدح أو المذهب الكلامي. إذ تجيء هذه الطرق الظاهرة في بنية الكلام بوصفها سمات في ظاهر البنية أو شكل البناء غير الفاعل فنياً، فهي ليست أسلوباً شاملاً عاما كالتقديم والتأخير أو الذكر والحذف أو الإستعارة أو المجاز، إنما هي التقاطات في ظاهراللفظ من جهة الإيحاء بالمعنى، وفي ظاهر المعنى من جهة تفعيل صورة المعنى بيانياً، وإن قراءة متأملة ترجع بهذا القسم (علم البديع) إلى جهتي: البيان والمعاني، أقرب إلى تفعيل أساليب إبداع المعنى من إنفراده بصورة (علم البديع) أما صورته في الأسلوبية الحديثة فقد صار موزعاً بين المستوى الإيقاعي والمستوى التركيبي. إذ افادت الأسلوبية من محسنات اللفظ في علم البديع، في المستوى الإيقاعي في قراءة النصّ الشعري مثلا. ومن المحسنات المعنوية في المستوى التركيبي وقليلاً في المستوى التصويري.

وانطلاقاً مما سبق في عرض عناصر المعنى البياني في البلاغة القديمة كونه صدر عنها، وتأطّر بمقوماتها وفنونها، فإن المعنى البياني هو صورة الانجاز الأدبي المنفعلة بالمعنى الفني ذي العناصر البلاغية والأساليب البلاغية الفنية الباعثة على

التأثير الفني والإمتاع الجمالي على وفق آليات معروفة ومعايير سابقة باحثة عن أحكام قيمة، فهو وعي فني، يبين عن المعنى ملتزماً بعناصر إبلاغ ومؤثرات تبليغ بما يكون تأثيره في المتلقي صادراً عن عناصر صورته في التأثير والإمتاع واستمالة المتلقي إلى معطياتها أو تأثيراتها فيه.

وهنا سأعرض إلى عناصر أداء المعنى البياني بوصفها لغات، سواء اتصلت بمعاني النحوكالتقديم والتأخير أم اتصلت بالبيان كالمجاز والإستعارة أم اتصلت بالبديع كالتجنيس والمقابلة. وقصدت بكونها لغات، ما عليه شكلها في الأداء من محددات وابعاد تميّز أسلوب الأديب في حالة التجربة المتفردة وتشير إلى نزعة التقليد في حالة الاتباع والتكرار، كما أن خصوصية كل منها في العمل الأدبي تجعل المعنى يصدر عن خصوصيتها في الأداء والتعبير، الكامنة في خصوصية المبدع وقدرته على إعطاء تجربته فرادةً وتميّزاً ينأى بها عن المألوف والشائع.

أ- في لغة التشبيه:

للمعنى البياني الصادر عن لغة التشبيه، بُعْدان رئيسان تتم قراءته في ضوئهما معاً، أو في ضوء هيمنة واحد منهما. الأول هو الشكل المحدد لمكونات جملة التشبيه المباشرة من مشبه ومشبه به وأداة تشبيه ووجه شبه ونوع التشبيه وسبب تسميته بذلك النوع وكذلك الغرض البلاغي والتوجيه الموضوعي الذي يجعل المتلقي يتجه إلى قراءة ذلك الغرض من دون غيره، أي سبب الغرض، أو الباعث العقلي أو الموضوعي له. وفي هذا البعد يتقيد المتلقي بمحددات مسبقة تتصل ببنية الجملة التشبيهية، وما تذهب إليه من معنى. إذ يكون المعنى البياني هنا خاضعاً بشكل أو بآخر لمحددات الذائقة والعرف والزمان والمكان وغير ذلك، وقد يكون الأداء الفني أو الجمالي في لغة التشبيه هنا متناسباً مع حضور تلك المحددات في وعي الكاتب ثم في وعي المتلقي بعد ذلك. وهنا غالباً مايتصل المعنى البياني بالموضوعية، ويخضع عند القراءة لنزعتها على حساب النزوع الجمالي. أما البعد الثاني فهو إبداع المعنى فنياً أو نزوعاً عاطفياً أو تجربة فردية بما يجيء التشبيه حاملاً متغيراً للمعنى، وإثر ذلك يتوفر على جديد في الأداء وعلى إيحاءات جديدة في المعنى وبوحي منه تكون فاعلية المعنى البياني في إثارة التأويل وإثراء القصد أعمق فنياً وأثرى موضوعياً، وأدلَ على التجدد في لغة التشبيه التي ستكون منفتحة على قراءات متعددة لتأويل المعنى أو استشرافه.

إنّ التشبيه لغة من جهة احساس المتكلم في إن البعد المباشر للفظ لايحيط بفضاء المعاني، ولا بالتعبير عن الأشياء نفسها، في حضورها المادي المباشر أو المتخيل أو الوهمي، ولذلك يعمد المتكلم إلى إقامة شكل من المقارنة بين الأشياء على تعدد أشكالها، لتكون في لغة التشبيه معبّرة عن عجز الألفاظ عنده عن الإحاطة بالواقع من جهة، وعن حاجة كل شيء في الوجود إلى الشيء الآخر حتى في سياقات الكلام، حاجته إلى عقد من مقارنة لإنتاج معنى جديد، هو صفة أو بعض صفة أو أكثر يشترك الشيئان في الدلالة عليها، حقيقة أو تأويلاً، ولهذا كان تعريف التشبيه الشائع على أنه؛ الإبانة عن المعنى من خلال بيان أن شيئاً أو أشياء قد شاركت غيرها في صفة أو أكثر، يكون المتكلم معنياً بتوظيف ذلك الاشتراك، تكثيفاً للغته في الإبانة عن

المعنى، وفي حالة الكلام المباشر أو اليومي أو الوظيفي، لا تكون فنية المعنى البياني التي تصدر عن لغة التشبيه عالية، أما في الكلام الفني الباعث على التأويل فإن تلك الفنية ستكون منفعلة بالمعاني البياني ومنفتحة على تعدد القراءات، إذ ستكون سعة تأثيرها في المتلقي أبعد، ودرجة تأثيرها فيه أعمق، وأفق الدلالة على المعنى البياني أثرى فنياً، ولذا يكون محط قراءة المعنى البياني في لغة التشبيه.

وحين نقرأ قول المتنبي[١]:

إذا نلت منكَ الود فالمالُ هينٌ وكل الذي فوق التراب ترابُ

فإن تشبيه كل ما فوق التراب بالتراب في التعبير عن معنى الزوال، حال مألوفة شائعة في كلام الناس، غير أن تقديم معنى المودة على كل ما فوق التراب بوصفها روحاً، والإيحاء بأنها باقية على الرغم من بعدها المعنوي، وأن كل مافوق التراب زائل على الرغم هيمنته على الرغبات الإنسانية المباشرة، هو المعنى البياني المضاف، ولكنه هنا معنى مباشر. وحين نقرأ قول الشاعر في الوصف[٢]:

والريحُ تعبثُ بالغصونِ وقد جرى ذهبُ الأصيل على لُجين الماءِ

فإن بنية التشبيه بالإضافة هنا تضمنت تشبيه وقت الأصيل أو الغروب بالذهب في معنى الأصفرار. والماء باللجين في معنى الصفاء والتأثير الجمالي. وهو تشبيه مباشر، غير أن الإيحاء بحركة الأشياء وتحاورها وعلاقاتها في المكان المتحرك والزمان المتغيّر، حركية مفضية إلى الجديد، ومفصحة عن معنى، فالريح تعبث بالغصون، في لحظة بدا الغروب فيها كالذهب في اصفراره، وكالذهب في ثراء تأثيره في النفوس، وكالذهب في صعوبة الإمساك به، إذ هي لحظات ويزول الأصيل ويعم الليل، إذ أن ذلك الأصيل جرى، وليس يجري، بمعنى مضى في غيابه، على وجه من ماء صاف كاللجين (الفضة) فالريح شمول وعموم والغصون والذهب واللجين خصوص متغيّر، وحين يعبث العموم بالخصوص ورغباته وتطلعاته فإن معنى الإحساس بثبات الفرح وديمومة البهجة، سيغدومعنى حركياً، أو مؤلماً أحياناً، وإثر ذلك فإن المعنى البياني الصادر هنا هو التعبير عن الإحساس بقصر لحظة الفرح وامتداد عبث يد الرياح بالاقدار، أو قصر الأمساك بلحظة الفرح أو البهجة.

وحين تقرأ قول السياب[٣]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

تضمنت بنية التشبيه في البيتين، مشبهاً هو (عيناك) ومشبهين به اثنين هما (غابتا نخيل ساعة السحر) و(شرفتان راح ينأى عنهما القمر) وهنا يكون سواد العينين هو وجه الشبه، غير أن المعنى البياني يذهب إلى الإيحاء بسوادهما الجميل المتفائل المكتنز بالحياة في المشبه به الأول. وإلى سوادهما الحزين الكئيب في المشبه به الثاني. والذي أثرى المعنى البياني هنا حركية البيئة في الأرض (نخيل +شرفتان) وفي السماء (أبتعاد القمر) وفي الوقت (ساعة السحر+ راح ينأى) بمعنى أن السياب يقرأ الحياة في عينيها، يقرأ فيها حياة أبعد من الحياة التي يدركها بصرهما، يقرأ في بصرهما بصيرة الحياة.

وحين نقرأ قول كاظم الحجاج[٤]:

إني فتىً كالبرتقالة شاحبٌ
والبرتقالة لا تخاف
لكنما يصفر وجه البرتقالة كلما
قرب القطاف

إذ يتوفر البيت الأول هنا على جملة تشبيه تفصيلي، فيه المشبه (فتى) والمشبه به (البرتقالة) والأداة (الكاف) ووجه الشبه (الشحوب) غير أن المعنى البياني يصدر عن (خارج الجملة التشبيهية) يصدر عن الأبيات الثلاثة الأخرى بعد البيت الأول، إذ يكون (النصح) هو وجه الشبه وهو المعنى البياني، يكون الشحوب نضجاً، والنضج مستدعياً للقطاف، إنه يقول بـ (الذبول الناضج) هو يوحي أنه حين يغيب نضجه عن الدنيا لحظة الموت أو القطاف فإن نضجه تلك اللحظة يكون أثرى ما يكون.

قال تعالى: ﴿**وما أمر الساعة الا كلمح البصر أو هو أقرب**﴾ (النحل/ ٧٧) ﴿**وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر**﴾ (القمر/ ٥٠) في الآيتين الكريمتين يكون وجه الشبه هو سرعة الوقوع أو سرعة حدوث الشيء. في (النحل) سرعة حدوث يوم القيامة أو قيام الساعة، إذ هي على وشك، قال تعالى: ﴿**أن الساعة آتية أكاد أخفيها لتجزى كل نفس بما تسعى**﴾ (طه/١٥) فأمر الساعة مشبه ولمح البصر مشبه به، ووجه الشبه، سرعة قيام الساعة. وفي (القمر) أمر الله مشبه ولمح بالبصر مشبه به. ووجه الشبه سرعة تنفيذ الأمر الألهي. قال تعالى: ﴿**إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون**﴾ (يس/٨٢) وقال تعالى: ﴿**فإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون**﴾(غافر/٨٦). إلا أن المعنى البياني الصادر عن لغة التشبيه هنا، يذهب إلى الإيحاء بمعان جديدة أخرى، ذلك أن (أمر الساعة) شأن إلهي عظيم موصول ببصر الله سبحانه بعباده. وأن (لمح البصر) شأن في خلق الله لعباده، وأن لمح البصر متجدد دائم، إذ لوتوقف البصر عن اللمح لتوقفت العين من الرؤية، فالمح في البصر كالنبض في القلب، كلاهما دائم الخفقان، كأنه إذ توقف توقفت الحياة. وأمر الساعة شأن من بصر الهي سابق قبل كل شيء، فيجيء المعنى البياني معبراً عن كون حتمية اللمح في الدلالة على حياة البصر حقيقة أولية ظاهرة، وقبلها كأن أمر الساعة حتمي الوقوع، حتى كأنها أقرب إلى البصيرة من البصر في تكرار حدوثه، والمعنى هنا مدهش باعث عن التأمل.

وفي القمرقوله: ﴿**وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر**﴾ إذ المشبه (أمر الله الواحد) والمشبه به (لمح بالبصر) فأمر الله الواحد سبحانه مرة واحدة كلمح بالبصر (كن فيكون) ليس كلمح البصر، بل كلمح بالبصر. فلمح البصر معلوم مرئي أما لمح بالبصر فيوحي بالمكان والمكين، وبالحدث وحتمية الحدوث، واللمح بالبصر من حيث هو آلة أو وسيلة واللمح بالبصر بمعنى اللمح الحادث في آلة البصر قبل أنتقاله إلى الشيء الذي يبصرهُ، وفي هذا أيحاء بغيبية الأمر الإلهي من جهة وبحتمية حصول تنفيذه وسرعته من جهة اخرى. وهنا يكون المعنى البياني الذي توحي به بنية التشبيه هنا أبعد من وجه الشبه، وأعمق في الإيحاء بالمعنى، وفي فاعليته التخييلية التأملية.

وإثر ذلك يكون المعنى البياني الصادر عن التشبيه بوصفه لغة هو؛ الإيحاءات والدلالات التي يشير إليها أسلوب التشبيه في خلال عناصره كلها ضمن تكامله السياقي في بنية الخطاب، وتناسبها في التعبير عن المعنى، من دون أن تنفصل عن سياق النصّ كله، إذ يتيح للمتلقي أن يتخيل المتكلم أو المرسل فيما ذهب إليه، والكلام فيما يتضمنه مباشرة ويوحي به على نحو غير مباشرة، ووعيه بوصفه متلقياً في أستقبال المعنى أسستقبالاً غير منفصل عن تأثيراته فيه وأيحاءاته له. وهنا فإن مكونات جملة التشبيه تفصح عن المعنى المباشر، وأما ما وراء المكونات من سياقاً عام وخاص، وأنماط تأثير وغيرها فكلها تبعث المتلقي على قراءة المعنى البياني بحسب وعي في التلقي والاتشراف.

ب - في لغة الإستعارة:

لغة الإستعارة امتداد من حيث المكونات والأبعاد إلى لغة التشبيه التي تطورت فنيناً وجمالياً فكانت إستعارة، حتى أن البلاغة الانكليزية تعد التشبيه البليغ إستعارة، كما عدّها قليل من البلاغيين العرب القدماء في سياقات من الكلام لم يكن المشبه فيها واضحاً، وأبرز أشكال فهم البلاغة أنها تشبيه محذوف أحد طرفيه، لقيامها على أن المشبه هو عين المشبه به، فتتضمن المشبه به في نص جملة الإستعارة ليعمل المتلقي على تقدير المشبه شرحا للمعنى وتوضيحاً، والمشبه به المذكور هو في الواقع اللفظ المستعار، والمشبه غير المذكور هو القرين الحقيقي. ولهذا شاع تعريف الإستعارة على أنها: (كلمة أستعملت في غير معناها الحقيقي، لوجود علاقة تشبيه، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ووجود قرينة تمنع من ايراد المعنى الحقيقي، وتوجب ايراد المعنى المجازي) وكون الإستعارة لغة يتأتى من قدرة بنيتها على التعبير عن المعنى بطرائق لايصل المتلقي إلا بها، وهي فيها تخضع لقواعد وأصول وتطرأ عليها متغيّرات وتطورات يثرى بها المعنى، ويكون سياق الخطاب أعمق تأثيراً.

والمعنى البياني لاتوحي به كل بنية استعارية، إنما تفصح عنه نوع من البنيات يكون الأداء فيها حاملاً المعنى الفني، مرتفعاً على الموضوع المباشر متضمناً حساً من تصوير ورؤى من فن وشكلاً من المعنى لا تفصح عنه إلا تلك البنية في صورتها المعروفة. وهو في الإستعارة يتعدد الى؛ معنى بياني مباشر، ومعنى بياني باعث على التأويل ، فمن المباشر قول المتنبي مثلاً(٥):

أحبك يا شمس الزمان وبدره   وإن لامني فيك السها والفراقد

إذ يقول لسيف الدولة: أحبك وأن لامني أصحابك. فأستعار لفظه (شمس) و(بدر) في معنى (سيف الدولة/ ضمير الكاف في أحبك) واستعار لفظه (السهى) و(الفراقد) في معنى (أصحاب سيف ألدولة) والمعنى الموضوعي الصادر عن الاستعاتين الأوليين، هو الرفعة والعزة والمنعة والهيمنة، أما عن الاستعارتين الآخريين فهو (الرفعة والمكانة المحمودة) أما المنعة والهيمنة فأصحابه يستمدونهما من سيف الدولة. والمعنى هنا يبين عن العرف السياسي والاجتماعي في تقديم الأمير الممدوح على سواه، وفي صدور غيره من معيته عنه، وفي تميزه منهم، وفي وضوح أرتفاعه عليهم، فهو يبين عن قصده فنياً وفق معطيات مسبقة عرفياً وأجتماعياً ولذا فهو معنى بياني مباشر.

أما المعنى البياني الباعث على التأويل في لغة الإستعارة فكقول (دعبل)(٦):

لا تعجبي يا سلم من رجلٍ   ضحك المشيب برأسه فبكى

لغة الإستعارة في هذا البيت تتكون من ثلاث جمل الأولى (لا تعجبي يا سلم من رجل) إذ هي صورة اندهاشة من عجب سلمى منه الدال على انخفاض فاعلية روعة في خيالها، ونزول صورته عن مكانتها السابقة لديها، وهو تعبير عن معنى من حزن وصورة من انكسار. أما الجملة الثانية فهي (ضحك المشيب برأسه) التي هي مرتكز لغة الإستعارة في النصّ، كونها تجسم الشيب في صورة إنسان خدع بالمفاجأة حال المتكلم (دعبل) فانتقل بها إلى المشيب، ومن الفرح إلى الحزن، فالمشيب يضحك حيرة، والشباب يبكي مصيراً. أما الجملة الثالثة فهي (فبكى) إذ تختم صورة الحال الأولى، وتعبّر عن تداعيات صورة المصير الثانية. وأن المعنى البياني هنا صادر عن ثلاثية (العجب/ الضحك/ البكاء) ليوحي بأن العجب أستثناء طارىء وإن بدا الآخر فيه مندهساً، وأن الضحك عبور لا يبعث على ديمومة الفرح، وأن البكاء إثر ذلك أقرب الحقائق حضوراً في التعبير عن واقع الحال، ومن ثم فالشاعر يوغل في التعبير عن حزنه على فقد الشباب.

والمعنى البياني الصادر عن استعارات الخطاب القرآني متميز من سواه، من ذلك مثلا قوله تعالى: ﴿**قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيباً ولم أكن بدعائك رب شقياً**﴾(مريم/ ٤) إذ تتكون لغة الإستعارة هنا من ثلاث جمل الأولى: ﴿**قال رب أني وهن العظم مني**﴾ معنى الإعتراف بأثر مرور السنين على بنية الجسد، وما خلفته فيه من وهن. والثانية: (وأشتعل الرأس شيباً) معنى حركة التغير وآثارها؛ مكانا وأبعاداً وزماناً، وهي مركز لغة الإستعارة في هذا النصّ القرآني. ﴿**ولم أكن بدعائك ربّ شقياً**﴾ هي الجملة الثالثة، في معنى دوام الصلة بالفاعل الحقيقي لكل صلة في الإنسان. وإذا كانت الجملتان الأولى (جملة الدعاء) والثالثة (جملة النفي) تعبران عن معنى مألوف في مثل هذا السياق فإن الجملة الثانية هي الفاعلة في التعبير عن المعنى البياني، إذ تصور الرأس البشري، في صورة تجمع في الدلالة عليها كل لون أو نوع من الأشياء في الحياة يصدر عن احتراقه طاقة، فمن جهة الفعل (اشتعل) وليس (احتراق) وليس (أبيضّ) إذ فيهما إيحاء بالضياع والغياب. أما أشتعل، فهو إذ يوحي بمعنى بياني بشيء من بياض لونا وبشيء من الاحتراق نتيجة، لكنه يوحي بمعنى بياني أبعد وهو ان الشيب دلالة عطاء أو حى بها الأشتعال، إذ كان الرأس طاقة من حياة، تشتعل، لتضيء، تشتعل لتبدع طاقة من نوع ما كل حين وكل لحظة، ومن دلالات طول اشتعالها بياض الشيب إذ هو موصول بصفاء ما كان من أشتعال، أو بياض ما كان، هو صورة التجربة في بياضها الأخير، أو في بياضها المفترض أن يكون وهكذا. وهنا لا تكون الإستعارة مجازاً بقدر ما تكون حقيقة.

وقال تعالى: ﴿**والصبح إذا تنفس إنه لقول رسول كريم**﴾(التكوير/١٨-١٩) في هذا الخطاب القرآني عنيت البلاغة بقراءة لغة الإستعارة في الفعل الماضي (تنفس) إذ رأت ((أن المستعار منه هو الإنسان، والمستعار له هو الصبح، ووجه الشبه هو حركة الإنسان وخروج النور، فكلتاهما حركة دائبة مستمرة، وقد ذكر المشبه وهو الصبح وحذف المشبه به وهو الإنسان فهي استعارة مكنية))[٧] إذ القراءة هنا على هذا النحوتشير إلى قواعد بنية الإستعارة في النصّ ليكون استقبال المعنى بالصدور

عنها، وهو طرح يأتي بالمعنى الموضوعي القريب، على وفق صور تعليمية. غير أن المعنى البياني الصادر عن لغة الإستعارة هنا، أبعد من ذلك، إذ يشير إلى ثنائية:(الحياة – الموت أو الغياب - الحضور أو الظلمة – النور)، ويؤكد معنى ارتفاع: الحياة والحضوروالنور. تأكيداً يصدر عن (الصبح) فهو أرتفاع للنور وغياب للظلمة. وعن (تنفس) فهو ارتفاع للحياة وابتعاد عن الموت. وعن (قول) فهو ارتفاع للأفصاح والأبانة وابتعاد عن الصمت والعجمة. وعن (رسول كريم) فهو إحياء لكل صواب في الحياة وإماتة لكل ظلم فيها.. وهكذا تكون الإستعارة في (تنفس الصبح) موصول بـ(قول رسول كريمﷺ) إذ هو صبح وقوله تنفس متصل يمد الصبح بالنور، وإن التوكيدات في: القسم وإن واللام تذهب في التأكيد لواقعية المعنى، أو أن صورة الإستعارة هنا صورة مجازية ولكنها في مجازيتها تنبض بالحقيقة وتزخر بالصواب عامة. والإستعارات في الخطاب القرآني ذات أداء متميز في التعبير عن المعنى البياني، لا تشبعه كلام الناس سواء كانوا أدباء أم غير أدباء، أعني في كلام فني أم بياني. إذ تذهب استعارات الشعراء مثلاً إلى فنية الأداء لغرض التعبيرالجمالي المؤثر، من دون أن يكون ذلك التعبير في فنيته نابضاً بالحقيقة الموضوعية أو متناسباً معها إنما هو انفعال عاطفة خيالياً كما في قول الشاعر:

لي أدمعٌ لم تزلْ غرقى بها حدقي ... ولي بقايا خطى فرّتْ من الطرق

ولي جناحان قصَّ البعدُ ريشهما ... كم يخفقان وما مسّا يد الأفق

إذ تتوفر الجمل الأربع في البيتين على أربع استعارات في معنى موضوعي واحد هو الخسارة، في الأولى يستعير لبكارئه صورة النهر الحزين، إذ أدمعه كالنهر غرقى بها حدقه، وفي الثانية يستعير لبقايا خطاه صورة الطيور المهاجرة بحثاً عما يخفف آلامها، فبقايا خطاه كالطيور فرت من الطرق، وفي الثالثة يستعير للبعد صورة المقص فهو يقص جناحيه عن مستوى الطموح، وفي الرابعة يستعير للأفق صورة الآخر، صورة الإنسان، إذ يرسم لطموحه جناحين قصّ البعاد ريشهما فلم يتمكنا من مصافحة الآخر، لم يسعدا ولوبمس الأفق بين يدي الآخر. إذ يفصح الشاعر بمعنى بياني لافت عن خساراته المتصلة بالذات (بكاء) وفي المكان (طرق) وفي الزمان (البعاد) ولدى الآخر (يد الأفق) وإذا لم يرتفع بالخيال الاستعاري بعيداً عن متناول ذائقة المتلقي البسيط، مع احتفاله بالاحاطة بمعناه الذي انفعل به، فإن فنية المعنى البياني هنا مجازية تخييلية وليست فنية تحفل بالواقع وتتعمق في التعبير عنه، حتى كان ماوراء المجاز فيها ليس الخيال، بل الواقع نفسه، كما في المجازات القرآنية.

لغة الإستعارة في إبداع المعنى البياني، هي ذلك النمط من الأداء البياني المتصف بثراء المعنى التخييلي، ثراؤء يتيح للمتلقي أن يطل على المعنى والمعنى المجاور، على النصّ وما يضمره، على معنى النصّ وما يوحي به، على فاعليته في ذائقة المتلقي، على فنيته في وعي القاريء تلك التي يطل من خلالها على قدرة اللغة على إثراء نفسها باللفظ وبالواقع حين يصبح لفظاً بما يحمله من دلالات مجازية جديدة بين يدي الصورة الاستعارية. ولعل أبرز ما يميز استعارات الناس من استعارات القرآن أن استعارات الكلام البشري تنتقل من انفعال العاطفة إلى تخيّل الأشياء واعادة ابتكارها خيالياً حتى إذا فتشت بُعد الخيال وتأملت فيه ظهرت لك عناصر أداء فني

تجتهد الذات البشرية في ابتكارها لحظة إبداع المعنى الاستعاري. أما في استعارات النصّ القرآني فإن لغةَ المجاز تتخيّل الواقع على نحوفني باعث على التأمل والتفكر والتدبر حتى إذا قرأت تأو يل ما وراء فنية ذلك بدا لك الواقع في تجلياته، وفي أشكال معينة هو فيها يتبدّى لمتلقيه..!!!

ج- في لغة المجاز:

المجاز طريقة في التعبير بقصد إيصال المعنى، وهي إيحاء بأن الألفاظ في دلالالتها المباشرة تقف عند معانٍ أولية تصبح بسبب الشيوع معاني حقيقية وأن الكلام بحسب سياقاته يمنح الالفاظ معاني جديدة تصبح بنيات مجازية لأن المتكلم في سياقات تعبيره جعلها تعني مقاصد جديدة أو معاني أخرى فهي مجاز بالقياس إلى الشيوع، وهي مجاز بالنظر إلى التفرد الأسلوبي، وهي مجاز باعتبار دلالالتها السياقية الجديدة. وقد شاع تعريف المجاز في ضوء ذلك بأنه: اللفظ المستعمل في غير دلالته الأولية أو الشائعة، تلك العلاقة ليست المشابهة، إنما هي شكل من أشكال المجاورة، مع وجود نوع من القرينة السياقية؛ الحالية أو النصّية التي تحول دون أن يكون المعنى المقصود هو المعنى الشائع أو الأولي، وإنما المقصود هو أن الكلام لايستغني عن التعبير المجازي في الوصف أو التعبير، لأن سواه من التعابير لا تسد مسدّه، ولا تُغني عنه.

إن المتكلم بأية لغة، لا يستطيع في بعض المعاني إلا أن يتجاوز المباشر إلى المجاز، والواقع إلى الخيال، والوضوح إلى التأويل، لأن المجاز رافد في إثراء اللغات عامة، وهو رافد في إثراء منهجية التفكير اللغوي، إذ اللغة فكر والفكر تجدد وحيوية وتغيّر دائم في الوجود وفي الإيجاد، وكذلك اللغة، وأول علاماتها في هذا الإتجاه هو الأداء المجازي.

إن المعنى البياني الصادر عن لغة المجاز هو نمط من الأداء يكون الكلام فيه باعثاً ايحائياً فاعلاً في استشراف معانٍ ومقاصد اضافية متجددة بحسب وعي المتلقي، لأن العلاقة بين لغة المجاز والمتلقي، حوارية يستشف منها المعنى، وتبعث في مخيلته معاني جديدة، أو تحيله إلى استقبال معانٍ متعددة، وطبيعة اللغة الحركية تكون في المجاز أثرى في أخيلتها، وأغزر في ايحاءاتها، وأعمق فيما تدل عليه؛ والمجاز في البيان العربي أشكال، فالتشبيه أبسط أنواع المجاز، إذ تمثل صلة المشابهة بين صفة أو أكثر في المشبه والمشبه به، منظوراً إليها من جهة المشابهة ومن جهة الاختلاف فيما تبقى من صفات بين المشبه والمشبه به، على أن جدلية المشابهة والاختلاف تُنبيء عن صورة مجازية بسيطة في التشبيه. ثم هناك الإستعارة بأنواعها شكل مجازي وكذلك الكناية والرمز والاسطورة وغيرها، غير أن المعنى البياني هنا منظور إليه من شكلين بلاغيين قديمين هما: المجاز العقلي والمجاز المرسل.

نظرت البلاغة القديمة إلى المجاز العقلي بشكل رئيس من جهة إسناد الفعل أو مافي معنى الفعل إلى غير ماهو له، وعلاقات الإسناد موصولة بمعاني النحوأكثر من صلتها بمعاني البلاغة بما فيها المجاز، على أنها تتضمن في النصوص أو الخطابات الاستثنائية على معانٍ بيانية.

من علاقات المجاز العقلي في البلاغة القديمة، الفاعلية، بأن يتضمن الكلام، اسم مفعول والمعنى يستدعي اسم الفاعل، أي أن الشائع القريب اسم فاعل أما اسم المفعول فهو مجاز، أما المفعولية، فهي أن يتضمن الكلام اسم فاعل، والمعنى يستدعي اسم مفعول، فيكون اسم الفاعل مجازا، واسم المفعول حقيقة. من ذلك في القرآن العظيم قوله تعالى: ﴿**فلينظر الإنسان ممَ خُلق، خُلق من ماء دافق**﴾ {الطارق/٥} أي ماء مدفوق. وفي قوله تعالى: ﴿**أو لم نمكن لهم حرما آمنا**﴾ أي مأموناً وقوله تعالى: ﴿**قال سأو ي إلى جبل يعصمني من الماء. قال: لاعاصم اليوم من أمر الله الا من رحم وحال بينهما الموج وكان من المغرقين**﴾ {هود/٤٣} أي لا معصوم من أمر الله. وقوله تعالى: ﴿**فهو في عيشة راضية**﴾ {القارعة/٧} أي في عيشة مرضية. في الآيات المباركات (دافق) مجاز (مدفوق) حقيقة و(آمن) مجاز (مأمون) حقيقة و(راضية) مجاز (مرضية) حقيقة. والمعنى البياني في ثنائية (دافق/مدفوق) يصدر عن كون الحياة الدافقة التي سيؤول إليها الماء مستقبلاً إذ قد يكون انساناً فهو حياة دافقة فهو ماء دافق سيؤول إليه حقيقة، وأن كان ماء مدفوقاً لحظة الفعل لأن المعنى يذهب إلى المستقبل، والمعنى مستقبل. والمعنى البياني في ثنائية (آمن/ مأمون) في كونه آمناً بنفسه، والآخر مأمون به، هذا من جهة وايحاء بحياة الحرم إذ ليس هو حجراً لا يشعر حين يكون آمناً، بل هو حجر يشعر بالأمن فهو آمن. لأن الآمن يحس بالأمن ويطلبه بداهة والمأمون كذلك، ولكن الآمن بنفسه غير المأمون بغيره. والمعنى البياني في ثنائية (عاصم/ معصوم) يصدر عن الإيحاء بأن أبن نوح كان يظن نفسه معصوماً من الغرق باللجوء إلى الجبل، فهو بدءا عاصم لنفسه، والجبل عاصم ثان له فخاطب الكلام بالآية (ظن أبن نوح) فقال (لا عاصم) وإذ لا يكون من عاصم غير الله، فليس من معصوم إلا ويلجأ بعصمته عن الصدور عن الخالق فهو االعاصم. والمعنى البياني في ثنائية (راضية/ مرضية) فهو يصدر عن ايحاء الكلام بكون الرضا متحققاً فيها وبها ومنها فهي عيشة رضى، فهي راضية بتوفر كل اسباب الرضا لمن يعيشها وهي مرضية بعد ذلك من الآخر؛ وفي كل ذلك يكون المجاز حقيقة أو أقرب إلى الحقيقة فيما يتضمنه من معنى أو مايوحى به.

وهكذا في العلاقة الفاعلية في قوله تعالى: ﴿**وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لايؤمنون بالآخرة حجاباً مستورا**﴾ {الإسراء/٤٥} إذ المعنى البياني الصادر عن ثنائية (مستور/ ساتر) هو أن الجعل والحجاب غيبيين، فالقدر الذي قدره الله غيبي والحجاب غير مرئي، إذ هما مستوران محجوبان عن النظر المباشر، أما وظيفة (الحجاب المستور) وهي الستر والحماية فمتحققة، ولهذا كان من المناسب التعبير عن الغيبيين بالمجاز (مستور) وفهْم الواقع من النتيجة أو وظيفة الحجاب وهي أنه ساتر.

ولما كان المجاز العقلي قائماً على الإسناد، فإن إسناد اسم الفاعل لاسم المفعول أو العكس، وكذلك إسناد الفعل إلى سببه أو زمانه أو مكانه أو مصدره وغير ذلك، يتضمن ايحاءات مجازية أوسع من الأداء اللغوي المباشر، على نحوما أشرت إليه في (الفاعلية والمفعولية).

أما في المجاز المرسل فإن المعنى البياني الصادر عن علاقاته الكثيرة أوسع وأثرى في دلالاته، من ذلك المجاز في جملة النهي (لا تقم) في قوله تعالى: ﴿**لا تقم فيه أبدا لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحقَ أن تقوم فيه**﴾ {التوبة/١٠٨} فالنهي (لا تقم) مجاز والمنهي عنه (الصلاة) في ذلك المسجد، وإن مجيء النهي عن القيام مجازا، ايحاء بأن الصلاة أو غيرها مكروهة مرفوضة في هذا المسجد (مسجد الضرار) إيحاء بأن كل أشكال القيام فيه محرمة، كالصلاة وغيرها.

ومن أشكال المجاز المرسل ما يصدر عن العلاقة الحالية التي يجيء الحال فيها مجازاً ليكون المحل أو المكان حقيقة للتعبير أو تجلي الحال، من ذلك قوله تعالى: ﴿**يا بني آدم خذوا زينتكم عند كل مسجد**﴾ {الأعراف/٣١} فالزينة حال، ومحلها الملبس، وصدور المعنى المجازي عن الزينة أو الحال بقصد التعبير عن الملبس ايحاء بأهمية اظهار الزينة، شكلاً ومضموناً في الأماكن التي يُعبد فيها الله سبحانه، وبضرورة الإتصاف بها عند الملتقيات العامة أو في أماكن اجتماع الناس.

ومن المجاز المرسل، استعمال دلالة اللفظ بالصورة التي يذهب إليها معناها سابقاً أو كان يقصدها ماضياً، أو تسمية الشيء بما كان عليه، من ذلك، وصف من كان مجرماً في الماضي بما مات عليه من إجرام، إذ قال سبحانه: ﴿**إنه من يأتِ ربّه مجرماً فإن له جهنم لايموت فيها ولا يحيى**﴾ {طه/٧٤} إذ هو بين يدي العذاب يوم القيامة ليس مجرماً، إنما كان مجرماً في الدنيا، فالمعنى في السياق ناظر إلى ماكان عليه وليس لما هو عليه في راهنه.

ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**فبشّرناه بغلام حليم**﴾ {الصافات/١٠١} وقوله سبحانه: ﴿**إنك ميت وإنهم ميتون**﴾ {الزمر/٣٠} وقوله تعالى: ﴿**وآتوا اليتامى أموالهم**﴾ {النساء/٢} فثنائيات (المولود/ الغلام الحليم) و(المجرم في الحياة الدنيا/ الذي يخضع للعذاب بسبب إجرامه) و(الإنسان وهو حي/ الإنسان سوف يموت) و(اليتيم الذي بلغ الرشد من اليتامى) وغيرها تشير إلى صدور المعنى البياني عن دلالة اللفظ في صورة معناه المستقبلية، وهو ما يوحي بأن الزمن يتحكم في الدلالة من جهة قصد المعنى، وأن الواقع الموصول بالمعنى متقدم على المعنى حتى في حال المجاز. فضلاً عن أن انفتاح المعنى على المستقبل – حتى في حال التعابير المباشرة – إشارة إلى حيوية اللغة ونماء الوعي الإنساني في إظهار تجلياته.

ومن أنواع العلاقات في المجاز المرسل تسمية (المُسَبِّبِ) (اسم الفاعل) باسم (المُسَبَّب) (اسم المفعول) بأن يَرد (المُسَبَّب) مجازا، فتكون العلاقة مُسبَبية كما في قوله تعالى: ﴿**وينزل لكم من السماء رزقا**﴾ {غافر/١٣} فالرزق مُسَبَّب والمطر مُسَبِّب، إذ الرزق متسبب عن المطر. كما أن اللباس (متسبب عن المطر في قوله سبحانه: ﴿**يابني آدم قد أنزلنا عليكم لباسا يواري سوءاتكم**﴾ {الأعراف/٢٦} وكما أن دخول النار متسبب عن المال الحرام في قوله تعالى: ﴿**إن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما**

يأكلون في بطونهم ناراً﴾ {النساء/١٠} وان ذكر (المسبَّب) (اسم المفعول) بقصد التعبير عن (المُسبِّب) (اسم الفاعل) ايحاء بأن الراهن من حيث هو نتيجة مرهون بالأسباب التي أو صلته إلى ماهو عليه، وبأن الأخذ بالأسباب في قراءة الراهن جزء من إحياء صورته المطلوبة كون الوعي البشري مأخوذ بذلك.

فالمعنى البياني الصادر عن لغة المجاز، هو تلك الصورة التي تكون فيها دلالية البنية المجازية مفصحة عن معنى مضاف، وموحية بدلالة جديدة ومشيرة إلى استنتاج محدث، وكلها تتصل بالمعنى المجازي وتعزز فنيته وتعبر عن ثرائه في القصد والتصوير والتعبير. وتتعدد أشكال المعاني البيانية بحسب علاقات المجاز، سواء أكانت صادرة عن علاقات إسناد أم عن علاقات مجاز مرسل وهي غير قليلة. وفي كل ذلك يكون النصّ هو الموجّه سياقياً، وتكون دلالة اللفظ المجازية هي الموحية بالأبعاد البيانية المضافة أو تلك التي يستنتجها المتلقي أو يستشرفها، وهي هائلة كثيرة.

د- في لغة الكناية:

تسهم لغة الكناية في إنتاج والمعنى الفني، عبر نمط من الأداء، ينتقل فيه التعبير المباشر للغة الكناية من مستوى اللفظ (السطح) إلى مايوازيه، وهو المكنى به أو (الملزوم) الذي يؤدي إدراكه إلى إدراك المكني عنه أو (اللازم) إذ يتحرك وعي المتلقي في لغة الكناية ذهنياً من إدراك الملزوم أو المكنى به إلى إدراك اللازم أو المكني عنه، أي انتقال من مستوى السطح في اللغة أو اللفظ إلى مستوى المعنى. إذ الملزوم هو المعنى الأصلي الذي يذهب إليه الكلام في التداول المباشر واللازم هو المعنى المجازي الجديد، ولهذا تنتقل لغة الكناية من الملزوم إلى اللازم، وشاع تعريفها عند القدماء على أنها: لفظ اطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة المعنى الحقيقي أو الأصلي أو الشائع. ولهذا تم تقسيم الكناية عند القدماء بحسب المكني عنه (اللازم) وليس المكني به (الملزوم) إلى ثلاثة أقسام هي: الكناية عن صفة؛ بأن يكون المكني عنه صفة من الصفات. والكناية عن موصوف، بأن يكون المكني عنه ذاتا من الذوات التي توصف؛ وكناية عن نسبة؛ بأن يكون المكني عنه معنى نسبة صفة من الصفات لذات من الذوات الموصوفة.

ولغة الكناية ذات نمط تصويري خاص، ينتقل فيها المتكلم من دلالة اللفظ المفرد المباشرة، أو دلالة التركيب الشائعة، إلى دلالة جديدة هي (المجاز الكنائي) مع أن الدلالة المباشرة أو الشائعة غير مرفوضة أو منفية عن تقبل السياق لها، ولكن فنية التعبير والحس الفني للمتلقي يستشرفان المعنى الجديد (اللازم) مع أن القديم (الملزوم) ممكن. وكأن لغة الكناية تجعل المعنى الوضعي مسافة تأو يلية أو اجراءً كلاميا لتلقي المعنى الفني؛ ((إذ تعد الكناية من المجاز، بكونها نمطاً من التعبير، يؤدي المعنى أداء غير مباشر، وتشارك المجاز في وجود علاقة بين معنيين، وتتميّز في أن أحد المعنيين ظاهر ربما لا يمتنع، ولكنه يصرف الذهن إلى معنى آخر يوحي به ويتخفى وراءه أكثر عمقاً ودلالة على المراد...))(٨) والكناية إذا جاءت في لفظ مفرد كانت مرتبطة أما بقصد الكاتب فيما ذهب إليه كما في تكنية بعض الشعراء عن حبيباتهم، وأما بقصد العرف العام كما في التكنية عن المرأة في التراث العربي. أما

إذا جاءت الكناية في تركيب فإن سياق النصّ العام، سيكون دالاً مباشراً على المعنى الفني، ولهذا كان المعنى البياني في لغة الكناية موصولاً بهذا المنحى، فمن المعنى البياني المباشر الصادر عن لغة الكناية، في اللفظ المفرد قول الشاعر(٩):

ألا نخلــة مــن ذات عــرقٍ عليــك ورحمــة الله الســلامُ

كلمة (نخلة) في البيت كناية عن ذات موصوفة هي المرأة وخصوصيتها هنا أنها (حبيبة) فالكناية هنا أقرب إلى الإستعارة التصريحية في التشبيه المضمر بين (المرأة والنخلة) فاستعار ((نخلة)) في معنى ((المرأة)) ولكنه لما قصد امرأة بعينها هي حبيبته التي لم يصرح باسمها فقد جاءت لغة كناية، وليست لغة استعارة، ومن ذلك تكنية المتنبي عن (خولة الحمدانية) بـ ((فعلة)) في قوله الشهير(١٠):

كأنَ فعلة لم تملأ مواكبها ديار بكر ولم تخلع ولم تهبِ

حيث يتضمن التكنية باللفظ المفرد عن اللفظ المفرد كما في (نخلةعن المرأة) وبـ (فعلة عن خولة) ايحاءً بقصد المتكلم إلى امرأة بعينها وهو في تكنيته لها يوحي بالمحبة لها ونبل المنزلة، وهو مايشير إليه السياق العام للنص.

أما السياق الاجتماعي فهو الذي يضفي على جملة الكناية، بحكم الشيوع قرائن متعددة تكشف المعنى، بالصدور عن العرف والشائع المتواضع عليه؛ من ذلك أن (نوم الضحى) كناية عن الترف وكثير الرماد كناية عن الكرم، وحط عصا الترحل كناية عن الاقامة وشق عصا الطاعة كناية عن التمرد، وطهارة الذيل كناية عن العفة ويشار إليه بالبنان كناية عن الشهرة، والسير على البيض كناية عن البطء وركب جناحي طائر كناية عن السرعة ورباطة الجاش كناية عن الصمود والصبر وسعة الصدر كناية عن الحلم وغير ذلك كثير في كلام الناس الذي لا نعدم أن نجده شائعا في الأدب من شعر ونثر.

ونزعة الوضوح في لغة الكناية قادت على نحو غير مباشر إلى تعميق بنية الصورة الكناية بالأداء المباشر الذي يجسّم اللازم أو المعنى في صياغات من أداء مؤثر كما في قول الشاعر(١١):

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحصى والخط في الترب مولعُ

أخطُ وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وقّعُ

أو قول الشاعر الآخر(١٢):

ظللت ردائي فوق راسي قاعداً أعدُ الحصى ماتنقضي عبراتي

إذ اللازم في الأبيات هو معنى (صفة الحزن أو القلق أو اليأس) والصورة بوضوح عناصرها تشير إلى المعنى عالياً.

ولكن المعنى البياني الصادر عن لغة الإستعارة في الخطاب القرآني أعمق في دلالة المعنى على ثراء القصد، وأدلّ على ايحاء الصورة بأكثر من معنى في اتجاه القصد الرئيس، من ذلك قوله تعالى: ﴿**هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها**﴾ {الأعراف/١٨٩} إذ المعنى اللازم في هذه الآية هو الموصوف، الذات الموصوفة (آدم) غير أن المعنى البياني الصادر عن المجاز في (خلقكم من نفس واحدة) هو

الإيحاء بقدرة الله سبحانه وعظمته في خلق البشرية من تلك النفس الواحد، وأن التنبيه إلى أصل الخلق، اشعار بواحديه الخالق سبحانه وتعالى؛ ومن هذا الإتجاه في الكناية الواضحة اللزوم، في قوله تعالى: ﴿**وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا**﴾ {فصلت/٢١} إذ تضمن الخطاب هنا الكناية عن موصوف هو (الفرج) فقد كنى عن الفروج بالجلود، كناية عن موصوف. فالمعنى البياني الصادر هنا إيحاء بأن اللذة التي دفعت إلى المعصية كانت عابرة طارئة، معلقة في لحظاتها الأولى، بالجلد أمتاعاً خارجياً طارئاً، ومثل هذا المعنى البياني في الكناية عن (الجماع) بـ(الملامسة) في قوله سبحانه: ﴿**أو لامستم النساء فلم تجدوا ماءً فتيمموا**﴾{النساء/٣٤} ولهذا لما كان الخطاب في سياق المجامعة المخصوصة للانجاب والنسل، كانت الكناية عن النسل بـ(الحرث) في قوله تعالى: ﴿**نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم**﴾{البقرة/٢٢٣} ليكون المعنى البياني هو الخصب بالانجاب المؤدي إلى التكاثر وبناء الحياة. وفي سورة (مريم/٢٠) جاء قوله سبحانه: ﴿**قالت أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر**﴾ فكانت الكناية عن مجرد الجماع بـ (المس). إذ نفت مريم عن نفسها كل أشكال الاتصال بالرجال (مسّاً) كان أم (حرثاً).

وفي الكناية عن صفة الحسرة والندم، تأتي صورة (عض الأنامل أو اليد أو أن يضرب النادم كفاً بكف) ذات معنى بياني خاص، من ذلك قوله تعالى: ﴿**وأحيط بثمرة فأصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وخاوية على عروشها**﴾{الكهف/٤٢} وقال سبحانه: ﴿**ويوم يعض الظالم على يديه يقول ياليتني اتخذت مع الرسول سبيلاً**﴾ {الفرقان/٢٧} وقال سبحانه: ﴿**وإذا لقوكم قالوا آمنا وإذا خلوا عضوا عليكم الأنامل من الغيظ**﴾ {آلعمران/١١٩} وقال تعالى: ﴿**ولما سقط في أيديهم ورأو ا أنهم قد ضلوا قالوا لئن لم يرحمنا ربنا ويغفر لنا لنكونن من الخاسرين**﴾ {الاعراف/ ١٤٩} إذ جاءت الكناية عن الحسرة والندم في (أصبح يقلب كفيه.....ويوم يعض الظالم على يديه....وإذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ.... ولما سقط في أيدهم...) كأن المعنى البياني الظاهر هو تعبير الإنسان عن عجز أسباب القوة ووسائل التعبير عن الأنجاز أو عجزها عن أدراك الحقيقة أو الإمساك بأدلتها، امساك حس وبصيرة حتى إذا اتضح له عجز وسائل الإنجاز عن الاحاطة بالصواب أخذ يعض على أول معاني اسباب القوة لديه (الأنامل والأيدي) وهذا المعنى وما قبله ظاهر واضح، ولهذا هيمن البعد الأخلاقي أو الاجتماعي على معاني الكناية، في الخطاب القرآني، وفي سائر الكلام الأدبي أو الوظيفي العام ولعل أسلوب الكناية هو الأسلوب الوحيد الذي يستطيع به المرء أن يتجنب التصريح بالألفاظ الخسيسة أو الكلام الحرام فهو يحفل بطرائق الذوق الرفيع، في التصريح أو التلميح بما يناسب عن المعنى المراد؛ صفة أو موصوفاً[١٣]. وأن باب الكناية عن المرأة في التراث، وباب الكناية عن صلة الرجل بالمرأة في الخطاب القرآني الكريم، يشير على نحوواضح إلى هيمنة الذائقة الإنسانية الفاعلة فنياً وذوقياً في التعبير والتصوير، وكان العرف الأخلاقي المؤثر باعث في هذا الإتجاه على الأداء الفني والتصوير البياني بأسلوب الكناية في هذه

الموضوعات[١٤].

إن صدور المعنى البياني عن أسلوب الكناية؛ في الإتجاهين؛ أعني بنية الكلمة المفردة وبنية التركيب، ثم الطريقتين؛ أعني الطريقة التي يكون الفن فيها باعثاً، والطريقة التي تكون الأخلاق والأعراف فيها بواعث على الأداء الفني، إنما هو صدور يشير إلى نزوع الإنسان الفني إلى الاتفاع بمستويات التعبير بالكلام من الوظيفي إلى الجمالي، أو من الفني إلى النفعي العام، بما يكون فيه نزوعه محققاً له جملة أهداف منها: ارتفاع الأحساس بمعاني الكلام من التداول إلى التناول أو من المجموع إلى التجربة الفردية. والارتفاع بمجازية الكلام من مجاز المفرد إلى مجاز التركيب. والتوسع في بناء الصورة الفنية إلى حدّ اثراء البسيط بكثير من عناصر التخييل. والتقريب بين عناصر ثنائية (الحقيقة/ المجاز) تقريباً تجعل الحقيقة تسهم في توجيه المعنى وجهة فنية يتقبلها وعي المتلقي حتى قال البلاغيون في قرينة الكناية أنها لا تمنع من إيراد المعنى الحقيقي.

هـ - في لغة التعريض:

التعريض لغة الإيحاء بالعرض الموضوعي المباشر الذي يقصده المتكلم على نحو يتضمن ما يشبه العتاب أو اللوم أو الهجاء غير البالغ، وهو كناية بحسن صفة غالباً، ولكنها صفة قصور في مخاطبة الآخر لتقصير صدر عنه، والتعريض بالآخر أضمار هجاء غير مباشر بلغة عتب مباشر، وكأن البلاغيين أفردوها بعنوان خاص (التعريض) لأن الصفة الصادرة عن الخطاب، أو المعنى، أو المعنى الموجّه إلى متلقي مخصوص، ليست بصفة مدح إنما غالباً تكون صفة قدح، ولغة الكناية في باب التعريض، صورة للتعبير عن المعنى الموضوعي بطريق من الكلام يعي المتلقي أبعادها من السياق، ولا تتضمن اشتغالاً فنياً عالياً ولا أداء جمالياً رفيعاً، من ذلك قول المتنبي معرضاً بسيف الدولة إذ يقول[١٥]:

مالي أكتم حبّاً قد برى جسدي	**وتدّعي حب سيف الدولة الأممُ**
إن كان يجمعنا حبٌّ لغرته	**فليت أنا بقدر الحبَّ نقتسمُ**
أعيذها نظرات منك صادقة	**أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ**
ما أبعد العيب والنقصان من شرفي	**أنا الثريا وذان الشيب والهرمُ**

فهو في البيت الأول يعرض لمحبة الآخر لسيف الدولة، واصفاً إياه بالرياء أو الإدعاء غير الصادق، وفي البيت الثاني يعرض بسيف الدولة نفسه متهماً إياه بأنه غير صادق في محبته للمتنبي كما صدق المتنبي في محبته له، ثم يعرض بسيف الدولة ثانية من أنه لا يحسن التمييز بين الصادقين والمنافقين، وفي البيت الرابع هو يعرض بكل من يسيء إليه متهما إياه بعيب ما، واصفاً ذاك الذي يَتّهم بالكذب ولكن على نحو غير مباشر. وهكذا تكون (الرياء أو الافتعال، ضعف المحبة أو ضعف الصدق فيها، عدم التمييز أو ضعف الفراسة لدى الإنسان، الكذب في اتهامه الآخرين) كلها صفات، والكلام فيها كناية عن صفة، ولكن لما كانت الصفة غير محمودة في الموصوف بها، فهي تعريض بقصور فيه عن الاتصاف بما هو نقيضها، فقد أفرد لها البلاغيون باباً في الكناية ضمن أنواع الكناية بحسب القرائن أو الوسائط هو (التعريض) ولعل هذا النظر البلاغي يوحي للمتلقي بهيمنة الوجه الموضوعي أو

المعنى المخصوص للنص، على الأداء الفني حتى أفردوا للصفة من جهة موضوعها العقلي المباشر باباً، ويشير إلى نزعة توظيف الفني لصالح الموضوعي والارتفاع بالقصد المباشر إلى الحد الذي يتم فيه قراءة المعنى الفني أو الشعري قراءة موضوعية أولاً ثم فنية ثانياً.

وهذه سمة واضحة في لغة الكناية، ولكنها في التعريض ظاهرة واضحة، وقد أشار لها البلاغيون في الخطاب القرآني، من ذلك التعريض بالكافرين من خلال اتصافهم بتكذيب الرسولﷺ الذي بعثه الله إليهم، متهمين إياه بالكذب، في قوله تعالى: **﴿فقال الملأ الذين كفروا من قومه ما نراك إلا بشراً مثلنا﴾** {هود/٢٧} إذ جملة **﴿ما نراك إلا بشرامثلنا﴾** كناية عن صفة الكذب، ولما كانت غير محمودة وبأسلوب غير مباشر فهي تعريض. ومن هذا الإتجاه قوله تعالى: **﴿قالوا أأنت فعلت هذا بآلهتنا يا إبراهيم، قال بل فعله كبيرهم هذا فاسألوهم إن كانوا ينطقون﴾**{الأنبياء/٦٢} إذ جملة **﴿فاسألوهم إن كانوا ينطقون﴾** كناية عن صفة ضعف البصيرة المؤدية إلى الاستهزاء بعقول لا تدرك معنى صنمية الحجر. وفي قوله تعالى: **﴿إنما يتذكر أولوالألباب﴾**{الزمر/٩} وقوله سبحانه: **﴿إنما يستجيب الذين يسمعون﴾** {الأنعام/٣٦} وقوله تعالى: **﴿إنما يخشى الله من عباده العلماء﴾** {فاطر/٢٨} فالآيات الكرمة هنا تتضمن تعريضاً يشير إلى صفة ضعف البصيرة أو الجهل أو عدم التدبر التي يتصف بها الكافرون الذين لا يسمعون داعي الله، ولا يسترشدون به.

والمعنى البياني الصادر عن لغة الكناية يتحدد في البعد الموضوعي الذي يتضمنه الخطاب، وهو في الخطاب القرآني يتساوى فيه وضوح المعنى على الحقيقة وعلى المجاز (الكناية) بمعنى أن العلماء أكثر خشية لله من سائر عباده؛ وهذا حقيقة، وأن الكافرين والغارقين بجهلهم خلاف ذلك، وهذا المجاز الكنائي الذي يضمره النصّ هو حقيقة أيضاً. أما كناية التعريض في غير الخطاب القرآني فشأن آخر لأن المتكلم فيها يحرص على التكنية عن القصد المباشر بأسلوب وصياغة أدائية تنزل بالهجاء إلى مجرد التعريض، وبالانتقاص إلى مجرد اللمح بخطأ ما قد وقع، فتكون فنية الأداء متضمنة معنى فنيا غرضه تخفيف قسوة العبارة على المخاطب المقصود، وليس اضمار حقيقة بعينها، لأن التعريض في كلام الناس يصدر عن انفعالات عاطفية تطال الآخر المختلف أو المنتمي، وتلك الإطالة تتأرجح بين التصريح والتلميح بالصفات السلبية، ولما كان الانفعال حاداً، والمخاطب مطلوباً غير مقصود بالقطيعة فقد جنح المجاز في كنايته إلى التعريض.

و- في لغة الرمز:

لغة الرمز عند البلاغيين، كناية عن صفة أو موصوف، تتضمن نوعا من الخفاء، لأن الكلام لاينتقل إلى المعنى المطلوب مباشرة، إنما من لازم واحد، ولهذا هي عندهم قليلة الوسائط مع شيء من خفاء، وإنما سميت الكناية هنا رمزا للطف الإشارة إلى انعنى بالأداء، وقد اكتسب خصوصية في الخطابات ذات الأداء العاطفي العالي، ولهذا كان الرمز في الشعر العذري استثنائياً. غير أن لغة الرمز بوصفها جزءاً من

بلاغة الكناية شيء، وهي بوصفها إجراءً نقدياً شيء آخر.
لغة الرمز في الكناية تصدر عن العرف والعادة والفهم الجمعي في تواضعه على صياغات معينة تذهب في التعبير عن معانٍ مخصوصة، ولذا هم يقولون ان قولهم: (فلأن غليظ الكبد) كناية بالرمز عن صفة هي معنى القسوة. وقولهم: (فلأن عريض القفا) كناية بالرمز عن صفة هي معنى الغباء. وقولهم: (فلأن من المستريحين) كناية بالرمز عن صفة هي معنى الجهل. وهنا يكون الرمز ناتج تجربة جمعية توافقية، ويجيء المعنى الصادر عنه خالياً من الآثار المجازية، كون التوافق الجمعي على دلالة محددة للفظ أو تركيب إنما تخرجه من دائرة المجاز إلى الوضع الحقيقي المباشر، مثل رمزية (علم معين) لدولة أو جماعة محددة، أو رمزية الصليب عند النصارى، أو الهلال والنجمة عند المسلمين أو اللون الأحمر عند الشيوعيين وسائر الإشارات الرمزية الهائلة في التراث الإنساني؛ قديماً وحديثاً.
أما الرمز في الإجراء النقدي الفني الحديث فهو يستمد فاعليته الجمالية في التأثير من خصوصية التجربة الفردية، ومن أعماق النفس وتجليات الذات ((فإذا كانت الكناية تستمد دلالتها من روح العصر وتقاليده وقيمه ومقدراته، فإن الرمز يقتطع روحه، من روح الشاعر وهاليز نفسه المظلمة وتجاربه الملتوية المعقدة))[١٦] وفي كل ذلك فإن الرمز يحدده السياق ويمده بانثيالات خيالية وانفعالات جمالية خاصة، إذ السياق هو ما يضفي على الرمز أهميته، وكينونته المتميزة ومضمونه الجمالي[١٧].
إن الرمز في العمل الفني ومنه الأدبي، من جهة تعبيره عن المعنى، إنما هو : ((صورة الشيء محولاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدولكل منهما الشرعية في أن يستغلق في قضاء النصّ))[١٨]. وهنا يكون المعنى البياني متجدداً موحياً بثراء فني خاص، ومتصفاً بقدرة أداء في إحياء المعنى وجعل فنية النصّ باعثاً على التأويل ومنفتحاً على منهجيات القراءة النقدية، لإنتقال لغة الرمز من مستوى الأداء الجماعي التوافقي إلى مستوى التجربة الفردية ذات الثراء الخاص.

ز- في لغة العدول:

كانت عناية اهل اللغة والنحومنصبة على الالتزام بالقواعد القياسية في بنية اللغة، عند التعبير عن المعنى، كأنهم معنيون برؤية حدود الالتزام المثالي بتلك القواعد، التي يعدونها أصلاً أو حقيقة أو معياراً، وهكذا فقواعد النحوبنيات أصل وقواعد الصرف كذلك وسائر قواعد اللغة، أما العدول عنها فلأغراض يقصدها المعنى وتقتضيها أساليب التعبير عنه فهو خرج عن تلك القواعد القياسية، خروج عن الأصل أو الحقيقة انه العدول، ولذا كانت عناية البلاغيين منصبة على قراءة أشكال ذلك العدول فيما يطرأ على الظواهر التركيبية لبنيات الكلام، وكانت وظيفة علم معاني النحوفي البلاغة العربية منصبة على هذا الإتجاه، ولذا كان تعريفه على أنه: العلم الذي يعنى بمعرفة أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق الكلام مقتضى الحال. والواقع أن موضوعات علم المعاني مبنية أساساً على لغة العدول التي يخرج فيها اجراء الكلام على الأصل. والمعنى البياني الصادر عنها يتمثل في قدرة الظاهرة التركيبية على الإيحاء بالمعنى أيحاءً خاصاً لا يصل إليه المتلقي إلا عبر ذلك المظهر التركيبي الذي هو عدول عن الأصل الوضعي لغرض بلاغي، أو حاجة يتطلبها وعي ايصال المعنى، وهكذا تكون أساليب: التقديم والتأخير والفصل والوصل والذكر والحذف والألتفات والتعريف والتنكير وغيرها.

من أساليب العدول تثرى اللغة في إبداع المعنى ليس بالصدور عن مستويات تصوير المعنى عبر اللفظ وأساليبه المجازية إنما عبر قواعد اللفظ وظواهرها التركيبية التي يرتفع أداء المعنى من خلال ما يطرأ عليها من عدول من مستوى المألوف إلى مستوى من الأداء يضمر عند التأويل معنى جديداً؛ وهنا يلحظ المتلقي مدى حيوية اللغة وتجددها وفاعلية الوعي الإنساني في أساليبها وفي ظواهرها التركيبية، بالإتجاه الذي يجد الإنسان نفسه بين يدي اللغة في آفاق تتجدد على الدوام والاستعمال ووعي الممارسة، فهي في أساليب التصوير تثرى، وفي دلالات قواعدها النحوية واللغوية والصرفية تتطور ولا تتحدد، وهي في أنماط الأداء الفردي لمبدعيها المعبرين بها تتجدد باستمرار، وهو ما يضمن حيوية اللغة ونمائها.

ومن المظاهر التركيبية ذات المجاز الصادر عن القواعد القياسية، ضمن العدول مظهر (التقديم والتأخير) الذي أعجب القدماء بثراء المعاني الصادرة عنه حتى عدّه ابن جني من علامات شجاعة اللغة العربية[١٩] وهو ايحاء بفهم قوة المعنى الصادر عنه، وقد قرأه البلاغيون من أصحاب المنهج الفني قراءة واعية على نحوما فعل عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز حين قرأ المعنى الصادر عن التقديم والتأخير في قول الشاعر:

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب	**وسلط أعداء وغاب نصيرُ**
تكون عن الأهواز داري بنجوة	**ولكن مقادير جرت وأمورُ**
وأني لأرجو بعد هذا محمداً	**لأفضل ما يرجى أخ ووزيرُ**

فقال: فإنك ترى من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فتجده إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو ((إذ نبا)) على عامله الذي هو ((تكون)). وأن لم يقل: (فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر) ثم أن قال: (تكون) ولم يقل: (كان) ثم أن نكر الدهر ولم يقل: (فلو إذ نبا الدهر) ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال: (وأنكر صاحب) ولم يقل: (وأنكرت صاحباً)[٢٠] وهكذا يكون التقديم والتأخير والتعريف والتنكير أسهما بقوة فنية في أن يكتسب النصّ شعرية صادرة عن سمة العدول عن أصل القاعدة القياسية إلى فرع تركيبي يستدعيه المعنى ويثرى به فنياً. وأن الظواهر التركيبية التي يتوفر عليها علم معاني النحو تضمر عناصر أداء فني ذات ايحاء مجازي على صعيد المعنى، وفني جمالي على صعيد التأثير في المتلقي. لأن اللفظ بنية يوجهها المعنى كونها موظفة للتعبير عنه، ومن ثمة فإن العدول أحياناً حتى عن أنظمة اللغة المستقرة غالباً ما يتوفر على معنى بياني باعث على التأمل من ذلك قوله تعالى: ﴿**هذان خصمان اختصموا**﴾ فجاءت بالفعل الماضي المتصل بواو الجماعة (اختصموا) وليس (اختصما) على سياق القاعدة القياسية في صفة المثنى أو الأخبار عنه بصفته. لأن (اختصموا) تتضمن معنى بيانياً يشير إلى رجوع حالة الخصام بين المتخاصمين الاثنين إلى المجموع غالباً وليس لكليهما فقط من جهة ومن جهة أخرى هو تنفير من الخصام والاختلاف المؤدي إلى الشقاق. وهذا نمط من العدول يشير إلى المعنى الموضوعي عبر العدول عن قياسيات اللغة إشارة باعثة على التأمل والتفكر....

ح - في لغة التقديم والتأخير:

طريقة التقديم والتأخير المؤدية إلى إنتاج معنى أو إبداع معنى فني لغة شائعة تصدر عن التركيب، ولما كانت شائعة في الخطاب فقد حصر النحاة الإجزاء التي لايجوز فيها التقديم في أربعة عشر موضوعاً هي: الصلة على الموصول. والمضمر على الظاهر في اللفظ والمعنى إلا ما جاء على شريطة التفسير. والصفة وما أتصل بها على الموصوف وجميع توابع الاسم حكمها حكم الصفة. والمضاف إليه وما اتصل به على المضاف. وما عمل فيه حرف أو أتصل به حرف زائد لا يقدم على الحرف، وما شبه من هذه الحروف بالفعل فنصب ورفع فلا يقدم مرفوعة على منصوبة. والفاعل لا يقدم على الفعل. والأفعال التي لا تتصرف لا يقدم عليها ما بعدها. والصفات المشبهة باسماء الفاعلين والصفات التي لا تشبه اسماء الفاعلين، لا يقدم عليها ما عملت فيه. والحروف التي لها صدر الكلام، لا يقدم ما بعدها على ما قبلها. وما عمل فيه معنى الفعل فلا يقدم المنصوب عليه. ولا يقدم التمييز وما بعد ((إلا)). وحروف الاستثناء لاتعمل فيما قبلها. ولا يفرق بين الفعل العامل والمعمول فيه بشيء لم يعمل فيه العامل إلا الاعتراضات. ولا يجيز البصريون تقديم المعطوف على المعطوف عليه إذا كان مرفوعاً بغير الفاعلية أو مجروراً. في شعر ولا في غيره[٢١].

وهذا التحديد فيما لا يجوز يعبر عن معنيين، الأول: سعة التقديم والتأخير في كلام العرب لحاجة المعنى إليه. ولإثرائه أسلوب العدول مجازياً في 'بداع المعنى. والثاني: هو أن المعنى الصادر عن لغة التقديم والتأخير غالباً ما يكون تأملياً باعثاً على التأويل ، محتاجاً كثيراً من التدبّر لإستشراف المعنى وانتبه إليه القدماء ووقفوا عنده كثيراً. فقد وقف الزمخشري عند التقديم والتأخير في قوله تعالى: ﴿**وجعلوا لله شركاء الجن**﴾ {النعام/١٠٠} فقال: ((إن جعلت ((لله شركاء)) مفعولي ((جعلوا)) نصبت ((الجن)) بدلاً من ((شركاء)) وإن جعلت ((لله)) لغواً، كان ((شركاء الجن)) مفعولين قدّم ثانيهما على الأول، فإن قلت: فما فائدة التقديم؟ قلتُ: فائدته استعظام أن يتخذ لله شريك من كان ملكاً أو جنياً أو أنسياً أو غير ذلك، ولذا قدّم اسم ((الله على الشركاء))[٢٢] وإذا كان السياق التقليدي هو : (وجعلوا الجن شركاء لله) فانه سياق في التعبير عمن يجعل أحداً شريكاً لأحد وهو ليس كذلك، ولكن لما كان الحال أبعد من ذلك وهو أن من المحال أن يكون لله شريك إذ لا شريك له في ملكه، وتضمن الكلام تقديم لفظ الجلالة ((الله)) على الشركاء والجن، دلّ ذلك من جهة البنية دلالة معنى بياني على أن من المحال قطعاً ويقيناً حتى على مستوى اللفظ أن يكون لله شركاء سبحانه أو أن يتقدم عليه من أحد أبداً...!!!!

وقد قرأ الزمخشري بنية التقديم والتأخير في قوله تعالى: ﴿**وظنوا بأنهم مانعتهم حصونهم**﴾ (الحشر/٢) إذ قال: ((أي فرق بين (وظنوا أن حصونهم تمنعهم أو مانعتهم) وبين النظم الذي جاءت عليه؟ قلت: في تقديم الخبر على المبتدأ دليل على فرط وثوقهم بحصانتها ومنعها إياهم، وفي تصيير ضميرهم اسماً لـ (أن) وإسناد الجملة إليه دليل على اعتقادهم في أنفسهم انهم في عزة ومنعة، لا يبالي معها بأحد يتعرض لهم، أو يطمع فيهم، وليس ذلك في قولك: وظنوا أن حصونهم تمنعهم))[٢٣] وهذه قراءة واعية في الكشف عن المعنى البياني الصادر عن لغة التقديم في هذه الآية.

ومن ألوان التقديم، تقديم الضمير الذي عدّه البلاغيون دلالة عامة في معنى المدح والافتخار، إذ يجيء تقديم الضمير (الفاعل) نافياً للشك والشبهة، كما ذهب إلى هذا القزويني ومن قبله من البلاغيين في هذا الإتجاه، وقرأوا في هذا المعنى قوله تعالى: ﴿**فإنها لاتعمى الأبصار**﴾ وقوله سبحانه: ﴿**أنه لا يفلح الكافرون**﴾ إذ عدّوا تقديم الضمير (الهاء) دلالة تنبيه وتأكيد وإحكام، لأنك؛ أضمرت ثم فسرت، أخفيت ثم أظهرت، فاجتذبت الأذهان[٢٤] وكأن المعنى البياني في الآيتين الكريمتين يشير إلى حقيقة أن الشأن كل الشأن هو عدم فلاح الكافرين لإنتمائهم للكفر وصدورهم عنه، وأن الشأن كل الشأن هو أن الأبصار لا تعمى، بل القلوب، وتقديم الضمير ليس فنياً أو جمالياً، بل موضوعي لأن الحقيقة المكشوفة هي هذه. وعلى العموم ((فإن تحولات البنية في التقديم والتأخير، تعلن عن ظاهرة لها أهميتها البالغة، وهي أن تفكيرنا في الصياغة الأدبية، يقوم على أنها مجموعة من الخصائص الطارئة يمكن متابعتها بالكشف عن عناصرها أولاً، ووظائفها الدلالية ثانياً، وهو مايقدم لنا منظومة متكاملة من السمات، لأن كل عنصر في الصياغة يمكن التعامل معه تحليلياً للكشف عن أدبيته، حتى تلك التراكيب غير الأدبية))[٢٥].

إن المعنى البياني الصادر عن لغة التقديم والتأخير أوسع من أن ينتظم في قواعد تحدده، لارتباطه بالاستعمال، ولاتصاله بابعاد التجارب الفردية في إبداع المعنى، وبقدرة مبدع الخطاب على توجيه مظاهر تركيب الجملة، وجهة بنائية خاصة يلتزم فيها الأداء الكلامي بنظام تركيبي، يكون للترتيب فيه أبعاد مجازية ذات معانٍ مضافة وأبعاد دلالية جديدة، وغالبا ما يكون وعي المتلقي في القراءة والاستشراف هو الفاعل في الكشف عن المعنى عبر هذا النمط التركيبي من الأداء الكلامي.

ط ـ في لغة الفصل والوصل:

الوصل عند البلاغيين عطف جملة على أخرى بـ (الواو) والفصل ترك ذلك العطف[٢٦] فهو مخصوص بين الجمل، وبحرف عطف واحد من بين أحرف العطف هو الواو، وهو في علم معاني النحو؛ أخذه البلاغيون عن النحاة كونه عندهم باباً واسعاً أما عند البلاغيين فهو لرصد العلاقات الدلالية بين الجمل على مستوى أداء المعنى، وليس على مستوى الظاهرة الإعرابية كما عند النحاة. ((وإذا كان النحاة يرتكزون على مسألة الخطأ والصواب في التركيبات الكلامية، فإن التوجه الأسلوبي يدور، تفكيكاً أو تركيباً على محاور الإنتاجية من أجل رصد حركة الجمال الفني القائم على تحريك مادة الشكل فوق مستويات الرقعة الأسلوبية، وانضاجها مع ظاهرة

الوصل والفصل وقدرتها التوزيعية لمقاطع النصّ))[27] ولما كان الفصل ترك أداة الوصل فهو أسبق في النظر العقلي، لأن الوصل محتاج إلى أداة وقنوات تبرر كيفيات الاستعمال وتوجيهها موضوعياً وفنياً. وقد حددت مواضع الفصل في ثلاثة محاور، الأول: إذا كان بين الجملتين كمال الاتصال، كأن تكون الثانية توكيد للأولى أو بدلاً منها أو بياناً للأولى أو أن تنزل معها منزلة عطف البيان من متبوعه في افادة الايضاح. والثاني: إذا كان بين الجملتين كمال الانقطاع، بأن تختلفا خبراً وانشاءً أو بأن لا تكون بينهما مناسبة. والثالث: إذا كان بين الجملتين شبه كمال الاتصال أو ما يسمونه بـ (الاستئناف) بأن تكون الثانية جواباً عن سؤال يدرك منها عندئذ تنزل منزلته. أما مواضع الوصل فهي في ثلاثة محاور رئيسة، الأولى: إذا اتحدت الجملتان خبراً وإنشاءً دون وجود مايقتضي الفصل بينهما. والثاني؛ إذا اختلفت الجملتان خبراً وإنشاءً، وكان الفصل يوهم خلاف المقصود. والثالث: إذا كان للجملة الأولى محل من الإعراب وقصد المنشيء إشراك الثانية في هذا المحل الإعرابي وهذا الطرح شائع متداول في معاني النحو عند البلاغيين[28] ((وتبقى العلاقة في الفصل والوصل، علاقة نسبة وتناسب تقوم على؛ التوازن والتكثيف والتوازي والطرد والعكس، بحيث إذا كانت الدلالة تسير باتجاه عكسي مع المتلقي يجب الفصل إذا كان التركيب موصولاً، ويجب الوصل إذا كان التركيب مفصولاً))[29] ولما كانت ظاهرة تركيبية فهي بالمعنى الموضوعي أكثر اتصالاً وعنه أكثر تعبيراً، وإلى المعنى البياني أكثر انفتاحاً، أما المعنى التأويلي أو الفني فهي قليلاً ما تنحو نحوه لاتصالها بالموضوع وأبعاده، وبسعي المنشيء إلى ايضاح المعنى الذي يذهب إليه على نحو مباشر، ولكن المتلقي مع كل ذلك يستشف منها معاني بيانية ذات ايحاء خاص، من ذلك الوصل في قوله تعالى: ﴿**يعلم مايلج في الأرض وما يخرج منها وما ينزل من السماء وما يعرج فيها**﴾ {سبأ/4} فالمعنى البياني الصادر عن الوصل بـ (العطف بالواو) يوحي بعظمة قدرة الله سبحانه على الاحاطة بكل شيء احاطة تامة دقيقة لايعزب عنه من مثقال ذرة في الأرض ولا في السماء، إذ كل شيء في علمه كشيء واحد يحيط بغيبه وعلنه وسرّه وجهره والعطف دلالة مباشرة على ذلك.

على حين أن الفصل في قوله تعالى: ﴿**وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون الله يستهزيء بهم**﴾ {البقرة/14-15} فصل يوحي بتشتت المنافقين لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء مذبذبين لا يعطفهم على غيرهم عاطف هم في صور انفصال تام عما يحيط بهم، جهلاً وضياعاً حتى جاء التعبير اللفظي الذي يعبّر عن حالهم متصفا من جهة الظاهرة التركيبية بالفصل وليس بالوصل، وهو إيحاء بياني باعث على التفكر. إذ يجيء الوصل كذلك حاملا معنى بيانيا بالمقارنة بين المعنى الموضوعي العام وشكل ظاهرة الفصل أو الوصل من ذلك الوصل في قوله تعالى: ﴿**أفلا ينظرون إلى الابل كيف خلقت * وإلى السماء كيف رفعت* وإلى الجبال كيف نصبت* وإلى الأرض كيف بُسطت**﴾ {الغاشية/17-19} وكان بنية الوصل توحي بأن التأمّل في آيات الله كلها من دون فصل إذ كلها تفصح بتكامل عن دلالة الواحدة منها

إلى جوار دلالة الأخرى عن معنى متعدد متجدد، إذ توحي الواحدة بمعنى يثري دلالته حين نجمعه أو نصله بغيره وهكذا، إن الجسد في الإنسان يؤدي وظائفه باتصال أعضائه وتكاملها، وكذلك فهْم آيات الله في خلقه يستدعي النظر فيها بتأمل يصل بعضها ببعضها الآخر إلى ما يشاء الله.

إن المعنى البياني الصادر عن ظاهرة الفصل الوصل، بوصفها التركيبي إنما يتبدّى من تأمّل شيء من صلة معنوية بين تشكيل الجملة في حالة هيمنة الفصل عليه أو الوصل وشكلها فيما تذهب إليه من معنى في آنٍ معاً، إذ غالباً مايتبدى للمتلقي أن المعنى البياني عنصر فني موضوعي يعزز المعنى الذي يقصده الخطاب، وهو في الخطاب القرآني من الإعجاز البياني، ولكنه في كلام البشر من الأداء الفني، أو من صور الوعي باللغة والإحساس الفني بطرائق التعبير عن المعنى في خلالها وتركيب الفصل والوصل على ثرائه البياني معبّر بعمق في هذا الإتجاه.

ي - في لغة الإيجاز:

الايجاز لغة وهو ظاهرة في التركيب، موصولة بوعي المتلقي وقدرته على التلقي والاستقبال، واستشراف المعنى عبر أحساسه بما وراء الكلام لحظة تلقي ظاهر اللفظ، سواء أكان إيجاز قصر أم إيجاز حذف. وهو في اصطلاح البلاغيين: تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وكأنه ايحاء بأن اللفظ فائظ على المعنى[٣٠] والإيجاز ((أسلوب خاص يتميز بشدة الكثافة، وعدم التسطح والانتشار ويعتمد على البنية العميقة في رسم حدود الدلالة وإن كان صانعه لا ينزل في لغته إلى جادة التداولية المستهلكة.....إنه مصمم لمتلق معين، وموزع على مقام خاص، ومبني على توجه انزياحي يحافظ على مستوى الدلالة ولا يخل بمقاييس القاعدة المعيارية))[٣١] ولما كان الإيجاز متصلاً بوعي المتلقي بفائض المعنى الذي يزخر به الخطاب من جهة وبالطبيعة التركيبية لبنية ذلك الخطاب من جهة أخرى، فقد انقسم على قسمين رئيسين أولهما: إيجاز القصر الذي يتضمن ألفاظاً قليلة ومعاني هائلة وهو يصدر عن منشيء فاعل في إثراء اللغة والاحاطة بابعاد الكلام ويستدعي متلقياً مدركا لكيفيات افاضة النصّ الموجز بنهر من معنى. من ذلك قوله تعالى: ﴿**ولكم في القصاص حياة**﴾ في معنى حاجة المجتمع إلى نظام قائم عاى الحد من الفوضى وعلى إقامة الحد على تمردها في آن معاً، فكأن المضمر في الآية يقول: ولكم في احترام القانون والتزام حدود الله حياة. وفي تنكير لفظة (حياة) دلالة بيانية على كونها جزءً دنيوياً ومن ذلك الايجاز قوله تعالى: ﴿**ألا له الخلق والأمر**﴾ في معنى الإحاطة بكل شيء وفي معنى استقصاء كل شيء خضوعاً لقدرة الله وإرادته سبحانه. وقد شاع إيجاز القصر في مأثور أقوال العرب وحكمهم وأمثالهم وفي توقيعات الخلفاء والأمراء والولاة، وهو في الأمثال عامة شائع. ولعل توقيعات الإمام علي بن أبي طالب (ع) أنموذج لافت للإنتباه في هذا الإتجاه، وعدد أقواله الموجزة كثيرة جداً، من ذلك توقيعه لبعض عمّاله: ((إرفع إليَّ حسابك، واعلم أنّ حساب الله أعظم)) في معنى العدالة في الحساب الدنيوي استشرافاً لعدالة أعظم في حساب الآخرة. وتوقيعه لمعاوية: ((لواعتبرت بما مضى، حفظت مابقي)) في معنى الإتعاض من عبرة الماضي في

قراءة الراهن وقوله في صفة القائد: ((آلة الرياسة سعة الصدر)) في معنى الحلم والعقل لإستيعاب الآخر والصبر عليه. وقوله في التحبب إلى الناس: ((الهمّ نصف الهرم، والتودد نصف العقل)) والنصوص في هذا الباب أكثر من أن تحصى ولاسيما في أي القرآن العظيم والحديث النبوي الشريف وأقوال الإمام علي (ع)، وفي تراث العرب عامة، لإتصاله بالموضوع اقناعا، وبالمعنى تأثيراً في المتلقي، واشاعة للإيجاز المؤثر.

وثانيهما: إيجاز الحذف الذي هو نص تحذف منه كلمة أو جملة أو أكثر، مع قرينة، تعين المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه وهو مفهو م متداول في كتب البلاغة. وقد قسّم البلاغيون سياقات الحذف إلى قسمين أولهما مع البنى الإفرادية في تسعة عشر سياقاً هي: حذف خبر المبتدأ وحذف الفعل وحذف الفاعل وحذف الصفة وحذف الموصوف وحذف المضاف إليه وحذف المفعول به وحذف جواب القسم وحذف القسم وحذف جواب الشرط وحذف الشرط وحذف جواب أما وجواب لما وجواب إذا وجواب لولا وجواب لو وحذف لا وحذف لو. وثانيهما مع البنى التركيبية في سياقين هما: سياق حذف التراكيب المفيدة وسياق حذف التراكيب غير المفيدة. وفي كل ذلك يحمل الحذف معنى أما بيانياً وأما فنياً في صياغات مجازية ذات أداء تصويري.

وحذف الفعل (احذروا) في قوله تعالى: ﴿**فقال لهم رسول الله ناقة الله وسقياها**﴾(الشمس/١٣) يشير إلى معنى بياني هو؛ إن الحذر فيه الزام في ذلك السياق، وإن الحاجة إليه واضحة من جهة وماسة من جهة أخرى. كما في حذف الموصوف (آية مبصرة) في صفة الناقة في قوله تعالى: ﴿**وآتينا ثمود الناقة مبصرة**﴾ (الاسراء/٥٩) إذ يكون المعنى البياني موحياً بتميّز تلك الناقة من سواها فهي ابصار لمن ضعف ابصاره، وآية لمن إحتاج، فهي متضمنة معناها ودالة عليه وهي في سياق حالها آية. وفي حذف المفعول به لأربعة أفعال من قوله تعالى: ﴿**وإنه هو أضحك وأبكى وإنه هو أمات وأحيا**﴾(النجم/٤٣-٤٤) معنى بياني يوحي بأن ما نجهل من حقيقة المفعول به هنا أكثر بكثير من حقيقة ما نعرف، وجاء الحذف اضماراً للمفعول به لينفتح معه خيال المتلقي إلى أنواع من مخلوقات الله؛ نوعاً وكمّاً تقع عليها مداليل المفاعيل هنا، فهي أكثر وأوسع من أن نحيط بها، ولذا جاء المفعول محذوفاً يضمره الخيال ويفصح عنه المقال. وحذف لو الشرطية في قوله سبحانه: ﴿**وما اتخذ الله من ولد وما كان معه من إله إذن لذهب كل إله بما خلق ولعلا بعضهم على بعض**﴾ (المؤمنون/٩١) إذ المحذوف: لو كان معه إله لذهب..... ومجيء النفي (ما) مكان الشرط (لو) معنى بياني هو : أن من المحال أن يكون لله شريك فهو الواحد الأحد، ولا يتصور ذلك حتى في سياق بنية الشرط، كون حال ذلك منفية قطعاً، وهي دلالة ذات إيحاء مؤثر.

ك - في لغة التعريف والتنكير:

سياق تعريف المسند إليه لغة لأنه يعبر عن حال ويشير إلى معنى، ويتوفر على نوع من ممارسة أسلوبية، لأن وقوع الحكم عليه يستدعي اتصافه بأن يكون معرفة معلومة، كما أن كونه نكرة أو مجيئه نكرة لغة لاتصال ذلك بصورة الحال والتعبير عن المعنى. وفي كلا الحالتين أعني: التعريف والتنكير أفاض أهل اللغة والبلاغيون في علم المعاني على نحوخاص في صور الاشكال الصياغية لتعريف المسند إليه أو تنكيره، وما تؤديه كل حالة من أغراض بلاغية، وما تضمره أو توحي به من معان بيانية.

توزعت الأشكال الصياغية لتعريف المسند إليه عند البلاغيين على ستة محاور:

١ – محور الاضمار في الدلالة على: متكلم أو مخاطب أو غائب وفي أحوال: الأفراد أو التثنية أو الجمع: ((والتعريف بالاضمار يدل على عموم الغائب أو الحاضر، دون تخصيص لغائب أو حاضر بعينه، وهذا الحضور قد يكون حضور تكلُم، كأنا ونحن. وقد يكون حضور خطاب كأنتَ وأنتِ. والغيبة تكون شخصية كهو وهي، وهذه الضمائر في مجملها لا يمكن وصفها بالتعريف أو التنكير في النظام، وإنما تكون معرفة حين ترتبط بالسياق، وتعين على ذلك القرائن كالحضور بالنسبة للمتكلم والمخاطب والمرجع بالنسبة للغائب))[٣٢] والمعنى البياني يصدر عن فائض المعنى في وعي المتلقي.

٢- محور العلمية، بأن يؤتى بالمسند إليه علماً لدواعي الارتباط بين المنشيء والمتلقي، وهو مايذهب لأغراض بلاغية، كالتعظيم والتحقير والتلذذ بالذكر والتبرك والتفاؤل والتشاؤم وغيرها. ((وسياق التعريف بالعلمية يرتبط أساساً بقصد المتكلم، من حيث يريد بالعلم إحضاره في ذهن السامع باسم يختص به بحيث لايطلق على غيره باعتبار وضعه لهذه الذات المعينة ابتداءً))[٣٣] والمعنى البياني يصدر هنا عن قدرة المتلقي على استشراف الغرض البلاغي الشائع مضافاً إليه ملمحاً إبلاغياً أو معنى جديداً.

٣- محور الإشارة، بأن يؤتى بالمسند إليه على هيئة إشارية لأغراض بلاغية كثيرة؛ كالتمييز وتنبيه المخاطب بجهله، أو بيان الموقع المكاني قرباً وبعداً وغيرها، وفي هذا السياق يتحقق الارتباط بمقصد المتكلم وطبيعة المخاطب وحسية المشار إليه، اضافة إلى صورة المقام الذي يحدد التمييز والتعيين وهو ما يتيح للمتلقي تَدبّر المعنى البياني على نحوباعث على التامّل.

٤- محور التعريف باللام، بأن يؤتى بالمسند إليه معرفاً باللام لأغراض بلاغية كالعهد الخارجي والعهد الصريح والعهد الكنائي والعهد العلمي، وهناك لام الحقيقة التي قد تكون للماهية أو للجنس أو للإستغراق، والمعنى البياني هنا موصول بالايضاح والتميَز وتوخي الإقناع ورسم المعنى واضحاً.

٥- محور الموصولية، بأن يعرف المسند إليه بالاسم الموصول لأغراض بلاغية تتصل بافصاح صلة الموصول عن المعنى الذي في المسند إليه، أو لعدم التصريح بالمسند إليه أو لتفخيم المسند إليه، أو التشويق لمعرفة الخبر. ويبدوالتعريف بالموصولية أكثر شيوعاً لأن المفرد يتضمن معنى الجملة، وهو ما يجعل رؤية تأويل المعنى البياني أكثر سعة وأعمق بعدا.

٦- محور الإضافة، بأن تكون الإضافة أقصر طريق لتوضيح المسند إليه في ذهن المتلقي، لأغراض بلاغية؛ كالاختصار والتعظيم والتحقير وغيرها، والمعنى البلاغي في هذا المحور موضوعي مباشر ذومحددات وظيفية إلا ما كان من سياقات تكون الجملة أو النصّ فيها بنية تصويرية.

ويرى محمد عبد المطلب: ((أن البلاغيين في رصدهم للسياقات السابقة كانوا يتحركون من منطلقين الأول: يتمثل في تحديد الامكانات التعبيرية في اللغة، وما ينتج عنها من تطبيقات في الكلام الإبداعي أو الأخباري على السواء. والثاني: التنوع الأسلوبي الذي يرتبط بالموقف الكلامي والذي على أساس منه تستقر الصياغة في سياقها المحدد، بحيث يأخذ منها هذا السياق بقدر ما يعطيها.... وقد أصبحت الدلالة تمثل الهدف الرئيس الذي يبحث عنه البلاغي، لأن المعنى الأصلي يفاد من خلال التعبير المألوف أو غير المألوف. أما التعبير الإبداعي فهو الذي يقدم الدلالة الجمالية، بربطها بالتكوين الشكلي للجملة))[٣٤].

أما سياقات الاشكال الصياغيةالتي ينتج عنها تنكير المسند إليه فأربعة رئيسة:

١- الإفراد أو النوعية، بأن يكون المسند إليه مفرداً نكرة لأن الدلالة تقتضي الشمولية، بما يتيح للمتلقي أن يستقبل أكثر من معنى. قال تعالى: ﴿**وعلى ابصارهم غشاو ة**﴾ {البقرة/٧} إيحاء بأن نوعاً من الغشاوة على أبصارهم مكتسبة من عند أنفسهم، أما آيات الله سبحانه فظاهرة هائلة، وأشارة إلى كونها من عند أنفسهم وهي ضئيلة يمكنهم التخلص منها ولكنهم في تعمد الضلالة غارقون. والمعنى البياني في هذا الإتجاه يتسع للتأويل.

٢- التعظيم أو التحقير، بأن يؤتى بالمسند إليه نكرة لأنه في سياق النصّ في مقام تعظيم أو في مقام التحقير، وسياق النصّ هو الموجّه في هذا، أما لفظ المسند إليه النكرة فيعزز ذلك، من ذلك أن مجيء المسند إليه (رسل) نكرة في قوله تعالى: ﴿**فإن كذّبوك فقد كُذّبَ رسل من قبلك**﴾ { آل عمران/١٨٤} قد احتمل من معاني التعظيم ماكان فيه متسعاً على القراءة، منفتحاً على التأويل، والمعنى البياني هنا يشير إلى أن الرسل الذين كُذّبوا كثيرون، ويوحي بأن ليس كل الرسل كُذّبت كما يوحي بأن الحق الواضح الذي لا يستدعي إلاّ التصدسق من العقلاء هو في النهاية مُصَدَّق، وإن كُذّب من مرجفين.

٣- التكثير، بأن يؤتى بالمسند إليه نكرة لأن صورته التعبيرية في سياق النصّ أوضح من أن تحتاج تعريفاً، كقول بعض الناس في وصف من له شأن كبير: إن له لشأنا !!!

٤- التقليل، بأن يؤتى بالمسند إليه نكرة للتعبير عن معنى محدد.

٥- قليل موصول بعدد أو مكان أو زمان أو غير ذلك، كما في الدلالة على بعض الليل في قوله تعالى: ﴿**سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً**﴾ {الإسراء/ ١}.

أما سياقات الأشكال الصياغية لتعريف المسند فهي عديدة بحسب توجيه سياق النصّ في التعبيرعن المعنى، ولكنها غالباً ماتذهب عند البلاغيين القدماء إلى ثلاثة أغراض رئيسة:

أ- التخصيص، بأن يؤتى بالمسند معرفة لتخصيص التوجّه، كأن نقول: محمد الرسول وعلي الإمام. إيضاحاً للغرض الموضوعي.

ب- المبالغة في قصر المسند إليه على المسند، كقولهم: أنت الشاعر أو أنت الفنان مبالغة في قصر الشاعرية عليه أو الفنية.

ت- الإشارة إلى بلوغ المسند إليه صفة الكمال كقولهم: هو الرجل الكريم أو هي المرأة الصالحة. بقصد ايضاح المعنى الموصوف به المسند.

أما سياقات الأشكال الصياغية لتنكير المسند، فذات أغراض عديدة أشهرها ثلاثة هي:

أ- عدم ارادة التعيين، بأن يؤتى بالمسند نكرة، رغبة في عدم تعيينه.

ب- التعظيم، بأن يؤتى بالمسند نكرة، لوضوح التعظيم له كقولهم: (المتنبي شاعر).

ت- التقليل، بأن يؤتى بالمسند نكرة لتقليل حظّه من المعنى الذي يقصده نص الكلام، أو بحسب مايعنيه المتكلم.

إن المعنى البياني الذي يذهب إليه أسلوب التعريف والتنكير موصول بالمسند إليه بقوة معنى بالدرجة الأولى وموصول بالمسند بايضاح معنى بالدرجة الثانية، ويقل في هذا الأسلوب الانفتاح على التأويل الفني واتساع القراءة ذات المعطيات الجمالية، لاتصال الأسلوب بايضاح المعنى موضوعياً عقلياً ولأغراض اقناعية. أما في السياقات التي يكون النصّ فيها جملة مجازية أو بنية تصويرية فإن هذا الأسلوب سيكون عنصراً فاعلاً في التأويل وقراءة المعنى.

ل - في لغة التجنيس:

لغة التجنيس تفصح عن حضورها في لغة الأعمال الأدبية، وخطابات التعبير عن المعنى الإبداعي، عبر إتجاهين الأول يكون تأثيرها فيه موصولاً باللفظ إيقاعياً عبر التجنيس ومعطياته الموسيقية. والثاني عبر المعنى، إذ يتجه الأداء اللفظي لأداء المعنى البياني على نحو فاعل، ولاسيما أن التشابه في اللفظ يؤثر إيقاعيا في بنية الخطاب أما اختلاف المعنى فيؤثر تصويرياً في التعبير عن المعنى، ويشكل التناسب في بنية الخطاب بين الإتجاهين باعثا على الإيحاء بالمعنى البياني، ولاسيما في النصّ القرآني العظيم، من ذلك قوله تعالى: ﴿**ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون مالبثوا غير ساعة**﴾ {الروم/٥٥} فالآية تصور حال إحساس المجرمين بما مضى من حياتهم الدنيا التي كانت جرائمهم فيها ماضياً ممتداً إلى ساعة حسابهم في الآخرة التي يوصفون فيها بالمجرمين أخذاً بما كانوا عليه، تصويراً يأخذ فيه التجنيس بين الساعة (يوم القيامة وساعة الحساب) وساعة (من لحظات دنياهم التي كانوا فيها) ليجيء المعنى بين (الساعة) و(ساعة) موحياً بأن: إحساسهم بالزمن شكلياً إحساس ميت لتشابه كل أعمارهم في أعوامها وسنواتها بما فيها من جرائمهم وامتداداتها مع وقت قيام الحساب، إذ الحساب يقوم في لحظة ويمتد، أما أعمارهم فكانت ممتدة إلى أن انتهت في لحظة الحساب. فإن كان نظرهم السطحي وأهواءهم المتعلقة برغباتهم الآنية قد عدّت الزمن الذي امتدّ طويلاً بجرائمهم ساعة ماهي لحظة بدء الحساب، فإن

ذلك يعبّر عن حقائق فيهم منها: أن أعمارهم كانت رغبات آنية هم يعيشون لتلبيتها، وإحساسهم بها إحساس رغبة طارئة ومن ثمة فهو إحساس طارئ، وبالنتيجة فأعمالهم على جرائمهم طارئة وحين تنكشف لهم لحظة الحساب زيف ما كان من طارئ، فسيلجأون رأساً إلى إحساسهم السابق بالحياة وهو الإحساس الطارئ فيقولون، بل هم يقسمون: ما لبثوا غير ساعة. فاللفظ في تشابهه الصوتي الظاهر يحيل المتلقي إلى ثراء في ايحاءات المضمون باعث على التأمّل، لا يقف عند الاختلاف أو التباين في المعنى المباشر. وكأن الآية إذا تضمنت لفظة (المجرمين) بمعنى كانوا مجرمين في حياتهم الدنيا، أفصحت عبر الجناس في (الساعة) و(ساعة) عن أنهم حتى في لحظة الحساب ينطلقون في التعبير عن إحساسهم بالأشياء ومنها العذاب من منطلقهم الدنيوي الذي كانوا عليه، وهو نسبية الزمن المقيس بالمتعة الآنية واللحظات الطارئة. وهنا يكون المعنى الصادر عن لغة التجنيس لا يقف عند حدود التشابه في مكونات اللفظ مع الاختلاف في دلالات المعنى، إنما ينفتح على سعة لغة التجنيس مقرونة بثنائية (اللفظ/المعنى) من جهة (التشابه والتباين) لتؤدي الثنائيتان في اتحادهما للتعبير عن المعنى معنىً منفتحاً على القراءة والتأويل .

م - في لغة المقابلة:

التقابل في الاصطلاح هو أن يرد تركيبان كلاميان معينان، في طرفين متقابلين ضمن سياق النصّ، يستدعي أحدهما أو أولهما وجود الآخر أو ثانيهما، تماثلاً معه أو تناقضاً، على مستوى الأداء اللفظي أو الأداء المعنوي بما يؤدي إلى أسلوب كلامي في التعبير عن المعنى يثير التقابل فيه شكلاً من الكلام متضمناً نوعاً من المعنى، يصدر المتلقي عن تأمله مستنتجاً نوعا من المعنى هو المعنى البياني. قال تعالى: ﴿**وجعلنا الليل لباسا وجعلنا النهار معاشاً**﴾ (النبأ/١٠-١١) ليوحي التكرار (جعلنا) معطوفا بعضه على بعضه في بناء تقابلي، بمعنى التكامل، اذ جعل الليل لباساً يكمله جعل النهار معاشاً، فالتقابل هنا متضمن معنى التكامل في بناء الحياة. وقال سبحانه: ﴿**ومن رحمته جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله**﴾ إذ التقابل بين (الليل والنهار) و(لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله) تقابل إبانة عن المعنى المباشر، إذ (الليل والنهار) يقابل بعضهما بعضا تقابل تضاد هو في واقع الحياة تكامل، و(السكن والابتغاء) يقابل أحدهما الاخر تقابل تواصل يفضي إلى صيرورة حياة، ثم أن (الليل والنهار) يقابل (السكن والأبتغال) تقابلا مكانيا وزمانيا في آن معا. والتقابل في الآية المباركة يشير إلى معان منها؛ نعمة الله في جعله كل شيء بقدر وعلى قدر، ونعمة الله في آن يأتي حتى كلام التعبير عن ذلك بقدر وعلى قدر، ليوحي الكلام بان المعنى وجود، وقراءته وإبانته شيء من إيحاء. ومثل هذا في كلام الله سبحانه غير قليل، وهو يصدر عن كيفية الترتيب التي تلتزم بها بنية التعبير عن المعنى. وقد يصدر عن كيفية العدد التي تصدر عنها بنية التعبير عن المعنى. كما في قوله تعالى: ﴿**فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً**﴾ (التوبة/٢٨) إذ التقابل العددي بين قليل وكثير، وتقابل التضاد بين (ضحك وبكاء) ثم بين (فليضحكوا قليلاً) وبين (فليبكوا كثيراً) توحي بمعنى بياني هو نسبية العدد، بالقياس إلى ماهية المعدود. ومن ذلك مقابلة اثنين باثنين

وثلاثة بثلاثة في قولـه تعـالى: ﴿**يأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر ويحل لهم الطيبات ويحرم عليهم الخبائث**﴾{الأعراف/١٥٧}إذ جاءت الآية في صفة الرسولﷺ كونـه (يأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر) موحية بأن ما نهى الرسولﷺ عنه فهو الشعر الذي يجب اجتنابه، اذ يعوض عنه ما هو خير منه وهو الذي يأمرهم به كونه خيراً لهم، وخيريته توجب اتباعه، ولما كان المنكر هو الخبائث والمعروف هو الطيبات، وأن الأول غير قليل وأن الثاني غير قليل، في العدد وفي أشكال المعدود فجاء التناسب في المقابلة بين يحل لهم الطيبات ويحرم عليهم الخبائث. ثم بين يامرهم بالمعروف ويحل لهم الطيبات. وبين ينهاهم عن المنكر ويحرم عليهم الخبائث. ليخلص المتلقي إلى أن تقديم الأمر بالمعرف وحلية الطيبات إيحاء بأنها فطرة في العباد فالله ورسوله بهما يأمران.

وقد يتسع العدد في المقابلة ليكون بين أربعة وأربعة، كما في قوله سبحانه: ﴿**فأما من أعطى وأتقى وصدق بالحسنى فسنيسره لليسرى وأما من بخل واستغنى وكذب بالحسنى فسنيسره للعسرى**﴾ {الليل/٥-٩} اذ فيه مقابلة الأعطاء بالبخل، والاتقاء بالاستغناء والتصديق بالتكذيب والتيسير بالتعسير. والمعنى البياني يصدر عن تتابع الثنائيات من جهة وتتابع أطراف كل ثنائية في رسم صورة المعنى، فهناك (الأعطاء فالاتقاء فالتصديق فالتيسر) تقابل (البخل فالاستغناء فالتكذيب فالتعسير) ليكون ختام الأعطاء تيسيرا للمعطى قبل المعطى له، ونتيجة البخل وختامه التعسير على البخل وحده وفي هذا معنى يبعث على التأمل تفصح عنه بنية المقابلة.

وقد ترد المقابلة بين ستة وستة، في قوله سبحانه: ﴿**زين للناس حب الشهو ات من النساء والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل المسومة والانعام والحرث، ذلك متاع الحياة الدنيا والله عند حسن المآب قل أونبئكم بخير من ذلكم للذين اتقوا عند ربهم جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وأزواج مطهرة ورضوان من الله والله بصير بالعباد**﴾{ ال عمران/١٤-١٥} إذ تتضمن الآيتان المباركتان مقابلة: الجنات والأنهار والخلد والأزواج والتطهير والرضوان بالنساء في الدنيا والبنين والقناطير المقنطرة من الذهب والفضة والخيل والانعام والحرث. لتكون الثنائيات بحسب التقابل الصادر عن التسلسل (الجنات/النساء) (الأنهار/ البنين) (الخلد/القناطير...) (الأزواج/الخيل) (التطهير/الأنعام) (الرضوان/الحرث). وشتان بين ما يتصل بنعيم الدنيا الزائل وما هو موصول بنعيم الآخرة الباقي، ثم يكون الحرث خلاصة أفعال الدنيا في مقابلة رضوان الله خلاصة نعيم الله في الآخرة.
وتأمل لغة المقابلة في القرآن العظيم من المعاني ما يبعث على التأمل وما يثير في وعي المتلقي أسئلة ومعاني بيانية أوسع من أشكال الأداء الاصطلاحي المباشر في المقابلة، وتلك المعاني المستفادة هي ما ينبغي أن تكون محط وعي المتلقي.

س - في لغة التعليل:

يهيمن على لغة التعليل الأداء الفني الذي يتم فيه توظيف الفن لإنجاز معنى موضوعي، ولذا غلبت صورة الاقناع الموضوعي المنطقي أحياناً على المعاني الصادرة عن لغة التعليل، التي شاع فهمها اصطلاحاً على أنها محاولة تبرير علة معروفة أو إنكارها بأن يأتي الأديب بعلة طريفة يصدر فيها تجربته الذاتية، وكلما أحسن في العلة باتجاه تبرير العلة المعروفة كأن أداؤه البلاغي مبيناً، من ذلك تعليل جرير لمصدر طيب الرياح أو النسائم على أنه غير راجع إلى الرياض والازهار والخضرة والنبات إنما يرجع إلى الناس المدفونين تحت ثرى تلك الرياض والازهار إذ قال:

وما ريح الرياض لها ولكن   كساها دفنهم في الترب طيبا

ومن ذلك تعليل (مجنون ليلى) لسبب اصطناعه النعاس، ومحاولته اصطناع الاغفاء، من أنه يرجع إلى أمل أن يحظى بخيال حبيبته في المنام إذ يقول:

وإني لا ستغفي وما بي نعسة   لعل خيالاً منك يلقى خياليا

وفي المعنى نفسه يقول ابن هرمة:

أحب الليل أن خيال سلمى   إذا نمنا ألمّ بنا فزارا

فعلة حبه الليل والنوم فيه ترجع إلى أمله بأن يحظى بخيال سلمى في منامه وشاعر آخر يعلل غياب القمر عن أفق السماء لأنه يستحيي من جمال وجه حبيبته إذ يقول:

أرى بدر السماء يلوح حينا   ويبدو ثم يلتحف السحابا

وذاك لأنه لما تبدّى   وأبصر وجهك استحيا وغابا

وأبو تمام يعلل سبب عدم بقاء المال بيد الكرام، أو كون الكريم إنساناً لا تستقر بيده الأموال، بأن ذلك راجع إلى الطبيعة التي هو عليها تلك التي تشبه طبيعة القمم العالية التي لا يستقر عليها الماء فهي تجود به للسفوح والوديان إذ يقول أبوتمام معللاً:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حربٌ للمكان العالي

ومحمود درويش يأخذ بحسن التعليل حين يذهب إلى علة تسمية العراق بأرض السواد لا ترجع لليالي إنما لآفاقه السمراء خضرة بالنخيل:

وأختي تظنّ العراق بعيداً
وتحسبُ أنَّ السواد ليالي
فأخبرتها أنّه؛ شجر في الغروب

وفي ذلك يصدر المعنى البياني في حسن التعليل عن قدرة الشاعر أو الأديب على الانجاز الفني الخيالي الذي يرفع فيه الواقع الموضوعي بالتخييل الفني إلى مستويات من التصوير الباعثة على التفكر والتأمل، وهي لغة يبدع فيها الشعراء الكبار فنياً.

ع - في لغة المشاكلة:

المشاكلة في الاصطلاحي البلاغي (البديعي) شكل في التماثل المجازي، أو التوافق في تكرار اللفظ لمماثلة الثاني للأول ومشاكلته له لفظاً وتميّزه منه في أداء المعنى وفي التعبير المجازي، ولذا فالمشاكلة عند البلاغيين: ذكر الشيءبغير لفظه

لوقوعه في صحبته؛ وتبدو بنية المشاكلة إلى نمط التكرار الباعث على التأمّل والتأويل، من ذلك قوله تعالى: ﴿**تعلم ما في نفسي ولا أعلم ما في نفسك**﴾{المائدة/١١٦} وكأن العبارة من دون مجاز المشاكلة هي: تعلم مافي نفسي ولا أعلم ما عندك. ولكن لفظة (نفسك) أو ردت اللفظ (نفسي)، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**ومكروا ومكر الله**﴾{آلعمران/٥٤} وكأن أصلب العبارة بلا مجاز المشاكلة: ومكروا وابطل الله مكرهم، وقد تكرر الفعل (مكر) لمشاكلته ((مكروا)) وكأن الآية سمّت رد المكر وابطاله مكراً، بحكم السبب، فهو مجاز مرسل علاقته سببية. ومثله قوله تعالى: ﴿**وجزاء سيئة سيئة مثلها**﴾ {الشورى/٤٠} إذ سمّت الآية دفع الاساءة وابطالها سيئة من باب المجاز المرسل، بحكم علاقة السبب بالمسبب، والبديعيون يقولون؛ لمشاكلة لفظ ((سيئة)). ومن هذا السياق قوله سبحانه: ﴿**فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم**﴾{البقرة/١٩٤} إذ سمّت الآية دفع الاعتداء الأول وابطاله اعتداءً من باب المجاز المرسل لعلاقة السبب بالمسبب، والبديعيون يعدون ذلك من المشاكلة. ومن المشاكلة عند البديعيين قوله تعالى:﴿**إنما نحن مستهزئون. الله يستهزيء بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون**﴾ {البقرة/١٥} فسمّت الآية مجازاة المستهزيء بما هو أهله استهزاء من باب مجاز المشاكلة، وهو مجاز مرسل صادر عن علاقة السبب بالمسبب. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**يخادعون الله وهو خادعهم**﴾ {النساء/١٤٢} إذ هو من لغة مجاز المشاكلة أيضاً.

ومن ذلك فإن المشاكلة، لغة مجاز مرسل، وأحياناً لغة استعارة كما في قوله تعالى: ﴿**صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة**﴾{البقرة/١٣٨} ومن ثمة فهي لغة مجاز، ويصدر المعنى المجازي فيها عن التكرار فيما يؤديه من معنى مجازي، وليس عن نزعة المشاكلة اللفظية، ولا لمجرد ذكر الشيء بلفظ غيره إذا قام مقامه. ولذا فالمشاكلة فن بياني وليس فناً بديعياً لاتصاله بإبداع المعنى فنياً وبتصوير المضمون بيانياً، بما يتسع الأداء الفني فيه على مساحة أوسع من مجرد المشاكلة اللفظية، ويأخذ بخيال المتلقي ووعيه إلى التامّل والتأويل استشرافاً لمعنى فني غير تقليدي.

خلاصة في المعنى البياني:

لمّا كان المعنى صادراً عن فاعلية الوعي الإنساني في توظيف أشياء معينة من الفاظ وغيرها في التعبير عن أشياء اخرى من معانٍ وأفكار ومضامين ورؤى وتصورات وغيرها، فإن الحالة التي يتم فيها الأبانة عن المعنى فنياً أو موضوعياً، عبر استعمال أساليب أو طرائق في إنتاج المعنى أو إبداعه شاعت في البيان أو البلاغة هي حالة إنتاج المعنى البياني إذ يضمر فيه المنشيء أمرين الأول: المامه بأساليب البيان أو طرائقه المالوفة في علم البلاغة إلمأما يؤهله للصدور عنها في التفكير وفي التصوير ثم في التعبير. والثاني: ابانته عن المعنى الذي يقصده عبر توظيف الأساليب التي هو بها ملمّ وعارف، بما يجعل المعنى واصلاً للمتلقي عبرها، ومكتسباً نوعيته من طريقة توصيله، ثم أن قدرة المتلقي على قراءة ذلك الخطاب ووصفه وتحليله كشفاً عن معانيه هي التي تحدد الخصائص الفنية التي يتوفر عليها ذلك الخطاب، وكلما استطاع وعي القراءة لدى المتلقي أن يكشف عن صورة المعنى وأبعادها على نحوتأو يلي، يثري أساليب الأداء ويكشف عن تجددها في لغة الخطاب دلّ ذلك على فاعلية وعي غير تقليدية لدى المتلقي، دلّ ذلك على أن شيوع الأسلوب ونزعة المحددات والقواعد لاتحدّ دائماً ولا كثيراً من أدائه الفني في الإبداع وفي استشراف المعاني غير التقليدية.

ولمَا كان المعنى البياني يكتسب تسميته اصطلاحاً من منهجية علم البيان في آلياته وطرائقه في التفكير والتصوير، ومن قدرة المنشيء على الصدور عنها في الأداء ومن قدرة المتلقي بعد ذلك على الصدور عنها في القراءة، فإن ذلك يشير إلى نسبيته في أتصاف المعنى بالعمق الفني والثراء الجمالي. وهذا ما يشير إليه واقع الأعمال الأدبية الكثيرة التي صدرت في لغتها عن كل ذلك، وكل ذلك يعني؛ إن لغة الخطاب الأدبي أو الفني التي تصدر عن الروح في صفائها وعن الذات في تجلياتها الإبداعية وعن الوعي بالتجربة الإبداعية في انعكاساتها، هي لغة ذات ثراء باعث على التأويل في معانيها البيانية وتنفتح على أكثر من قراءة، وعلى آليات أكثر من منهج. أما لغة الخطاب التي تصدر عن مجرّد الاصطناع أو افتعال التجربة أو عن نزعة تطبيق الحدود في بناء النصّ فهي لغة يتصف المعنى البياني فيها بالمحدودية والجمود والأفق التأويلي غير الإبداعي.

هوامش الفصل الخامس:

(١) ينظر، علم المعنى/ الذات... التجربة... القراءة، د. رحمن غرقان، ص ٧ – ٨.
(٢) غزالة الصبا، كاظم الحجاج، ص٢٢.
(٣) ديوان المتنبي، ٢١١/١.
(٤) ديوان دعبل الخزاعي، ص ٢١٧.
(٥) أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، ص ١٠٤.
(٦) نحومنهج جديد في البلاغة والنقد، د. سناء حميد البياتي، ص٢٩٨.
(٧) تحرير التحبير، ابن أبي الصبع، ص ١٤٥-١٤٦.
(٨) ديوان المتنبي، ١/ ١٧٦.
(٩) ديوان ذي الرمة، ص ٣٠٧.
(١٠) ديوان امريء القيس، ص ٧٨ – ٧٩.
(١١) علم البيان، د. بدوي طبانة، ص ٢٢٥
(١٢) ينظر، الكناية في البلاغة العربية، د. بشير كحيل، ص ٢٩٥-٣٠٢.
(١٣) ديوان المتنبي، ٢/ ١٢٥.
(١٤) التصوير الشعري، د. عدنان حسين قاسم، ص ١٤٧.
(١٥) وعي الحداثة، د. سعد الدين كليب، ص ٧٣.
(١٦) المصدر نفسه، ص ٧١.
(١٧) الخصائص، ابن جني، ٢/ ٣٨٢.
(١٨) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٨٦.
(١٩) ينظر؛ الأصول في النحولابن السراج، تحقيق، د. عبد الحسين الفتلي، ٢/ ٢٢٢ - ٢٢٣ والاشباه والنظائر، السيوطي، تحقيق، عبد الاله نبهان، ١/ ٢٠٩ – ١١٠.
(٢٠) الكشاف/ الزمخشري، ٢/ ٤١. وقبل الكشاف في دلائل الإعجاز للجرجاني، ص ٢٨٦-٢٨٧.
(٢١) الكشاف، الزمخشري، ٤/ ٣٩٨.
(٢٢) في فلسفة البلاغة العربية، د. حلمي مرزوق، ص ١٦٥ – ١٦٦.
(٢٣) البلاغة العربية، قراءة أخرى؛ د. محمد عبد المطلب، ص ٢٤٢-٢٤٣.
(٢٤) الايضاح، القزويني، ص ١٤٧.
(٢٥) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص ٣٥٠.
(٢٦) ينظر الايضاح، القزويني، ص ٢٤٦ -٢٧٩.
(٢٧) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص ٣٥٤.
(٢٨) سر الفصاحة، ابن سنان، ص ٢٤٣.
(٢٩) الأسلوبية، وثلاثية الدوائر البلاغية، ص٣٦٠.
(٣٠) البلاغية والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، ص ٢٦١.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢٦٢.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٣٦٥.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٦٤.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٦٣.

الفصل السادس

أسلوب التشبيه

*** توطئة:**

أولاً: أسلوب التشبيه:

١- الاصطلاح.
٢- الوظيفة.
٣- الغاية.
٤- أركان بنية التشبيه.
٥- أنواع لغة التشبيه.

ثانيا: اقسام لغة التشبيه وأنواعها:

١- القسم الأول: أنواع التشبيه بحسب أداة التشبيه:
أ - التشبيه المرسل.
ب - التشبيه المؤكد.

٢- القسم الثاني: أنواع التشبيه بحسب وجه الشبه:
أ - التشبيه المفصل.
ب - التشبيه المجمل.

٣- القسم الثالث أنواع التشبيه بحسب الأداة ووجه الشبه معا:
أ - التشبيه البليغ.

٤- القسم الرابع أنواع التشبيه بحسب المشبه به:
أ - تشبيه الجمع.
ب - تشبيه التسوية.

٥- القسم الخامس أنواع التشبيه بحسب تعدد المشبه والمشبه به معا:
أ - التشبيه الملفوف.
ب - التشبيه المفروق.

٦- القسم السادس أنواع التشبيه بحسب المشبه والمشبه به معا:
أ- التشبيه المقلوب.
ب - التشبيه الضمني.
ج - بنية التشبيه بالإضافة.

٧- القسم السابع أنواع التشبيه بحسب وجه الشبه:
أ - التشبيه التمثيلي أو المركب (الصورة).

٨- القسم الثامن أنواع التشبيه بحسب الطبيعة الإدراكية لطرفي التشبيه:
أ - بحسب ثنائية (الحسي – العقلي) إلى (تشبيه المحسوس بالمحسوس + تشبيه المعقول بالمعقول + تشبيه المعقول بالمحسوس + تشبيه المحسوس بالمعقول).
ب - بحسب الطبيعة الإدراكية في تأو يل بنية التشبيه: إلى (التشبيه الخيالي + التشبيه الوهمي + التشبيه الوجداني).

ثالثاً: لغة التشبيه في أغراضها البلاغية.

رابعاً: تشبيهات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ- في تشبيهات القرآن العظيم.
ب - في تشبيهات الحديث النبوي الشريف.
ج - خطاطة مكونات بنية التشبيه التسعة.
د - تشبيهات قرآنية (مختارات).
ه - نماذج من تشبيهات الحديث النبوي الشريف.
ز - نماذج من تشبيهات شعرية.

*** هو امش الفصل السادس.**



توطئة:

التشبيه لغة من جهة أن هناك من المعاني ما لا تصل الذات الإنسانية إلى التعبير عنها إلا به، بدلالة شيوعها في أداء المعاني فنياً أو موضوعياً، والتشبيه أسلوب من جهات أنه يتوفر على سمات وخصائص ومكونات تميز بنية التشبيه من غيرها من البنيات، وإنما تتميز لغة التشبيه من منشيء إلى آخر بحسب قدرة المتكلم أو المنشيء الذاتية على اكساب كلامه في التشبيه طابعه الذاتي بالصدور عن خصائصه في الأداء والتعبير، ومن هنا تتميز لغة التشبيه بحسب تميز المنشيء في التفكير والتعبير، كذلك ينفرد أسلوب التشبيه من أديب إلى آخر بحسب حالة الوعي الأدبي أو الفني التي يصبح الأسلوب فيها من حيث هو مكونات وعناصر، خصائص أسلوبية يتكون منها العمل الأدبي أو الفني ممثلاً تجربة المبدع في عمل معين، ثم أن التشبيه، من جهة كونه لغة، ومن جهة كونه أسلوباً ينقسم على إتجاهين؛ الأول موضوعي تعليمي مباشر يلحظه المتلقي شائعاً في تداولات الكلام اليومي. والثاني فني جمالي تعليمي تهيمن عليه القواعد والحدود والتعريفات والتقسيمات وبالجملة النزعة التعليمية، وهو ما لا تتخلى عن الاطلاع عليه الذاكرة الإنسانية في مراحل طفولتها أو نزوعها التعليمي. والثاني جمالي فني يتجه فيه المنشيء إلى المعاني البيانية ويعنى فيها المبدعون بالتعبيرات المجازية ذات الخصائص التأويلية والمعطيات المجازية العالية، وهي في لغة الأدب الحديث ولاسيما الشعر ظاهرة مالوفة في أسلوبية التشبيه[1]. ولذا عُنيت الدراسات الحديثة بهذا المنحى.

وفي هذا الفصل سأعمل على عرض الصورة التعليمية لأسلوب التشبيه كما يُفصح عنها أسلوبه، وعلى وفق مكونات بنية الجملة التشبيهية التي شاعت في تراثنا البلاغي القديم والمعاصر، ولم يغفل علم الأسلوب مكوناتها ومعطياتها الفنية. وقد جاء الفصل في خمسة محاور: الأول في أسلوب التشبيه والثاني في أقسامه وما يصدر عن كل قسم من أنواع والثالث في لغة التشبيه وأغراضها البلاغية والرابع في تشبيهات القرآن الكريم والحديث الشريف. والخامس في عرض آيات قرآنية وأحاديث نبوية تضمنت تشبيهات.

أولاً: أسلوب التشبيه:

١- **الاصطلاح:** طريقة في التعبير عن المعنى باعتماد المشابهة بين شيئين أو أكثر في صفة أو أكثر، بما يكون فيه بيان اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر، بياناً معبراً عن معنى معين، وقد يكون البيان موحياً بمعنى مباشر، كما في التشبيهات الوظيفية، وقد يكون معبّراً عن معنى فني، حاملاً إشارات جمالية، كما في التشبيهات الشعرية والرمزية في أساليب الأداء الفني. وقد شاع في البلاغة تعريف التشبيه على أنه: بيان أن شيئاً أو أشياء قد شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بواسطة أداة تشبيه هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة. غير أني أجد بعض الاعتراض على هذا التعريف خلاصته؛ أن القول بـ (بيان أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر...) هو قول يتصل بالتشبيه الوظيفي وليس الفني. ثم أن اقامة كل ذلك على الأداة ملفوظة أو ملحوظة، يشير إلى أن الأداة بنية فنية مستقرة، مع أنها ليست كذلك حتى في التشبيهات

الوظيفية ثم أن عقد المقارنة بين شيئين يشتركان في صفة ليس هو قصد المنشيء، بل قصده التعبير عن المعنى من خلال ذلك. ولذا أقترح أن يكون تعريف التشبيه تعليمياً هو: أداء المعنى والتعبير عنه من خلال عقد مقارنة تشبيهية بين شيئين أو أكثر، بحيث تكون محصلة تلك المقارنة التشبيهية أو تمثيلاتها تصوير حال المعنى في مخيلة المتلقي، وتكون قدرة المنشيء الفنية في عقد المقارنات هي الباعث الأول في خلق معنى معين، وقدرة المتلقي في الادراك والتأويل هي الموجّه في قراءة المعنى وبيانه.

يضمر التعبير عن المعنى من خلال عقد المقارنات التشبيهية بين الأشياء الحسية أو المعنوية أو الوهمية أو الوجدانية أو غيرها عن نزوع الإنسان عند التعبير عن الألفاظ، إلى توظيف الأشياء نفسها؛ من حسية أو معنوية أو غيرها، بأن تكون هي أشبه ماتكون بألفاظ تهدف إلى التعبير عن المعاني. وأن الإيغال في هذه الطرقة يشير إلى حاجة المتلقي إلى الكشف والايضاح والاقناع باللفظ والحال معاً، كما يشير إلى عناية المنشيء بالاقتراب من المتلقي بما يجعله قريبا منه فهما ومن المحيط ادراكا، كما يشير إلى الصورة التي تكون فيها الموجودات ألفاظاً أو كالألفاظ، وهي حالة فنية في تأمّل الأبعاد المجازية للكلام في لغات الناس.

٢- الوظيفة:

للتشبيه بوصفه لغة وطريقة تعبير، وظيفتان رئيستان أولاهما وظيفة التعبير اليومي. وثانيهما وظيفة التعبير الفني الجمالي. فأما في التعبير اليومي فالتشبيه ينزع نحوتوظيف الصفات المشتركة بين الأشياء المختلفة المتباينة توظيفاً موضوعياً، ليصدر في التعبير عن معنى ما، عن صفة الاشتراك، وغض النظر عن صفات الاختلاف فالذي يقول: هي كالقمر، واصفاً امرأة ما، فهو يقصد معنىً مشتركا أو هكذا يريد، هو معنى الجمال الذي في المراة ومعنى الجمال الذي في صورة القمر البعيد، بغض النظر عن كون المرأة بشراً وهو ما يستدعي صفات بعضها الجمال، وبغض النظر عن كون القمر جرماً سماوياً وهو ما يستدعي صفات في وعي الناظر إليه بعضها الجمال، ولما كانت المسألة في الجمال هنا نسبية في الجهتين، ونسبية بينهما فإن قصد التعبير عن معنى الإحساس بالجمال عبر هذه المشابهة هو قصد غير وارد عقلياً وعلمياً، إنما هو قصد مجازي، غير إن التواضع على هذا الفهم جعل المجاز في هكذا تعبيرات مجازاً مباشراً لا فنية فيه، ومن ثمة فإن وظيفة التعبير عنه يومية وآنية ومباشرة، وهو نهج شائع في التداول اليومي.

وأما في التعبير الفني، فالتشبيه ينزع نحوأداء المعنى، ليس بالصدور عن الصفة المشتركة بين الشيئين فقط، إنما عن ايحاءات عقد تلك الصفة وما تثيره في وعي المتلقي، وما كانت قد أثارته لدى المنشيء فاعتمدها لغة تعبير عن معنى في وعيه وأحياناً في لا وعيه، وكل ذلك يجعل اتصاف التشبيه في أدائه الفني في هذا المنحى بالمجاز اتصافاً وارداً؛ فالذي يقرأ قول السياب مثلاً:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحرْ

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ

يذهب إلى تأمّل جمال العينين ومدى تأثيرهما في الشاعر أو العاشق أو المتلقي

فقط، إنما سيتدبر سواد العينين المتفائل الحيوي المكتنز بالحياة. ثم سواد العينين الحزين الكئيب الباحث عن التفاؤل. وحال السواد الأول صدر عن تشبيه العينين بالنخيل ساعة السحر. وحال السواد الثاني صدر عن تشبيههما بالشرفة وقد غاب القمر عنهما. فالمعنى هنا صدر عن مجاز لغة التشبيه وليس عن واقع لغة التشبيه، ومن ثمة فالمقصود هو المعنى المجازي في التشبيه وليس اليومي المباشر.

٣- الغاية:

الغاية في التشبيه هي القسم الثاني المكمل لقسمها الأول الذي هو الوظيفة وهي بحسب المنشيء أو المتلقي غايتان؛ الأولى ذاتية تعبيرية لدى المنشيء. والثانية، نصية فنية بين يدي المتلقي.

فغاية المنشيء ذاتية لأنه أضمر معنىً ما بالصدور عنه؛ وعياً وقصداً وغاية لأنه توخى التعبير في معنى معين، وإذا كانت الذاتية تنفعل بالأخيلة والإيحاءات والمجاز، فإن التعبيرية تتضح بمكونات بنية التشبيه، ومدى تناسبها في التعبير. ولا شك أن في التعبيرية سمة في التشبيهات اليومية، والذاتية سمة في التشبيهات ذات الأداء المتميّز، والإيحاء المنفعل بصورة فنية حتى في بعض التشبيهات الدارجة في كلام الأيام.

أما لدى المتلقي فالغاية نصية فنية، فالنصية نقرؤها بحسب مكونات جملة التشبيه (مشبه + مشبه به + أداة + وجه الشبه + نوع التشبيه + غرض بلاغي + سبب النوع + سبب الغرض) وإثر ذلك فإن المكونات تسهم في قراءة المعنى وفي توجيهه. أما الفنية فنقرؤها بحسب فاعلية وعي المتلقي في تأمل كيفية التشبيه وايحاءاتها، وتدبر أو جه المعنى الصادرة عن كل ذلك.

ولما كانت الغاية بحسب المتلقي هي الصورة الأخيرة الباقية في سياقات التداول فقد شاعت القراءة النصية في بنية التشبيه ثم القراءة الفنية في لغة التشبيه، بعد ذلك. وفي النصية كانت البلاغة التعليمية هي المتحكمة فتمّ فيها؛ تحديد التعريف وأركان جملة التشبيه، وأقسام التشبيه، والأنواع التي تتفرع عن تلك الأقسام، وحدود كل نوع، والأغراض البلاغية، وحين تتأمل في النوع وعلة تسميته وفي الغرض البلاغي وعلة القول به تلحظ أن النزعة التعليمية الاقناعية ذات الموجهات العقلية المنطقية هي المهيمنة، وهي ذات نفع كبير لطفولة العقل في مراحله الأولى، ولكنها منهجياً لا تؤدي فعلاً نقدياً مؤثراً. أما في الفنية فقد كانت البلاغة التحليلية هي الفاعلة الموجهة، وعنه صدرت قراءة أسلوب التشبيه وأسلوبيته، بوصفه لغة فنية خالصة، وعنه صدرت العناية بالمعنى البياني الصادر عن لغة التشبيه. وهذا الإتجاه هو ما ينبغي أن يكون محطَّ العناية والدراسة والتحليل، منهجياً ونقدياً لثراء معطياته فنياً وجمالياً.

٤- أركان بنية التشبيه:

لما كانت بنية التشبيه على مستويين؛ مباشر وغير مباشر، فقد تعددت أركان جملة التشبيه، إلى نوعين هما:

أ- أركان جملة التشبيه المباشرة أربعة هي:

١- الركنان الثابتان الظاهران وهما:

أ- المشبه الذي هو طرف يراد في الكلام بيان الصفة المشتركة فيه، تلك التي تتضح، فنياً أو موضوعيا في المشبه به.

ب ـ المشبه به الذي هو طرف معلوم في امتلاكه صفة معينة فيه يذهب الكلام إلى اعطائها المشبه، وإيضاحها فيه.

٢ـ الركنان المتغيران الظاهران وهما:

أ ـ وجه الشبه الذي هو تلك الصفة الواضحة في المشبه به والتي قصد الكلام إيضاحها في المشبه، عبر أسلوب التشبيه، وهي المعنى المباشر في لغة التشبيه عامة.

بـ أداة التشبيه التي هي أداة لغوية تؤدي دور المقابلة التشبيهية كالكاف أو كأن أو مثل أو يشبه وغير ذلك كثير في الحروف والأدوات والأسماء والأفعال.

٣ـ أركان بنية التشبيه غير المباشرة أربعة هي:

أـ أقسام التشبيه وما يصدر عنها من أنواع، من ذلك أقسام التشبيه بحسب الأداة ووجه الشبه، فإذا حذف الأداة فالتشبيه (نوعه مُؤكد) وإذا ذكرت فهو (مرسل) وإذا حذفتا فهو (بليغ) وإذا ذكر وجه الشبه فهو (مفصل) وإذا حذف وجه الشبه فهو (مجمل) وهكذا تتعدد.

ب ـ سبب تسمية كل نوع لغوي موضوعي في آن معاً. فارسال الأداة يعني ذكرها، والحذف دلالة توكيد، والايجاز بالحذف دلالة بلاغية فنية، وذكر وجه الشبه تفصيل، وحذف وجه الشبه أجمال وهكذا.

ج ـ الأغراض البلاغية التي تتصل بالمشبه على نحوبالغ، فهناك: بيان امكان المشبه وبيان مقدار المشبه وبيان حال المشبه وتقرير المشبه وتقبيح المشبه وتجميل المشبه وهكذا تتعدد الأغراض بحسب قصد المنشيء وفنية الكلام.

د ـ سبب تسمية كل غرض بما صار عليه ترجع إلى قصدية الكلام، في صفة المشبه ثم في صفة المشبه به، فإذا كان المشبه مجهول المقدار والمشبه به معلوم المقدار فالغرض البلاغي بيان مقدار المشبه، وهكذا العلل في سائر الأغراض موضوعية عقلية، وقليلاً ما تكون فنية جمالية.

٥ـ أنواع لغة التشبيه:

أنواع أسلوب التشبيه معلومة، ولكن أنواع لغة التشبيه غير معلومة، لإتصالها بقصد المتكلم أو المنشيء أو الفنان، وفي القصد الفني أو الجمالي يصبح تعدد الأنواع متصلاً بالمعنى، قبل اتصاله بمكونات أسلوب التشبيه بالصدور عن عناصر البنية المباشرة، أعني العناصر الأربعة الأولى السابق ذكرها (مشبه +مشبه به + الأداة + وجه الشبه) والعناصر الأربعة الأخرى غير المباشرة السابق ذكرها أيضاً (نوع التشبيه وسبب النوع والغرض البلاغي وسبب الغرض) أما أنواع التشبيه بوصفه لغة فهي غير مقيدة بأنواع معلومة سابقاً، انها منفتحة على الأنواع عامة، بحسب قدرة الأدباء على إثراء لغة التشبيه بالصدور عن كيفيات في الأداء البلاغي أو الفني أو الجمالي في أعمالهم الإبداعية، في الشعر والنثر، صدوراً يتيح للمتلقي أن ينفتح في المنهج على تصنيفات جديدة وأنواع في القراءة والاستقبال جديدة أيضاً.

وإذ نقرأ التشبيه بوصفه لغة فإن أنواعه تحددها فنية الأستعمال لتكون لغة التشبيه هي الأستعمال، إذ كلما انفتح الشاعر على كيفية في الأداء وفي التعبير عن المعنى وذهب عميقاً في اثراء المجاز الصادر عن بنية التشبيه، كان النوع الصادر عن كلامه جديداً ودالاً على أفق جديد.

إن قراءة أنواع التشبيه في المبحث من الصفحات القادمة لا يعني أن الأنواع محددة، إنما هي الأنواع عند السابقين من البلاغيين، وبحسب قرآتهم في نصوص سابقيهم ومعاصرين، وهي نصوص لاتحدد الأنواع كلها؛ إنما تؤشر لطرائق في التفكير ومناهج في القراءة.

تتوفر التجارب الشعرية الحديثة، في قصيدة الشعر الحر، وفي قصيدة النثر، في الشعر العربي الحديث، على نماذج من إبداع المعنى بالصدور عن لغة التشبيه تدعوالمتلقي إلى عدم التقيد بتقسيمات القدماء في هذا الإتجاه، إنما لتدبرها والانفتاح منها إلى سواها إتصالاً بالفن وإثراء للمعرفة.

ثانيا: أقسام أسلوب التشبيه وأنواعها:

تتعدد أقسام التشبيه، بحسب مكونات بنية التشبيه من جهة، وبحسب الصورة التي ترسمها تلك المكونات أو الأركان، وبحسب طبيعة كل ركن أو مكون، فنياً وموضوعياً، وهو ما يمكن أيضاحه فيما يأتي:

القسم الأول: أنواع التشبيه بحسب أداة التشبيه تلك التي قد تكون حرفاً (الكاف) أو أداة/ حرفا مشبها بالفعل يفيد التوكيد (كأن) أو أسما (شبيه، مثل...) أو فعلاً (يحكي، يشبه...) والأنواع بحسب الأداة عند البلاغيين اثنان هما:

أ- **التشبيه المرسل**: الذي يرسل المتكلم أداة التشبيه في السياق النصّي لكلامه، فإذا ذكرت أداة التشبيه فهو مرسل كقوله تعالىفي تشبيه نساء أهل الجنة بالياقوت والمرجان في التعبير عن معنى الجمال: ﴿**كأنهن الياقوت والمرجان**﴾ (الرحمن/٥٨).

ب- **التشبيه المؤكد**: الذي تحذف منه أداة التشبيه، ولما كان الحذف دلالة إيجاز، والإيجاز من أوجه التوكيد، فقد عدوا حذف أداة التشبيه دالاً على التوكيد، معبراً عن اقتراب المشبه من المشبه به، كقول نزار قباني مشبها عيني حبيبته بنيسانين في التعبير عن معنى الجمال المثمر الربيعي البهيج إذ يقول(٢):

عيناك نيسانان كيف أنا   أغتال في عينيك نيسانا؟؟

القسم الثاني: أنواع التشبيه بحسب وجه الشبه نوعان هما:

أ- **التشبيه المفصل**: الذي يذكر فيه وجه الشبه، وهو ما يعني أن المضمون أو المعنى سيكون مفصلاً إذا ذكر وجه الشبه، لما يتضمنه الكلام من تفصيل وإيضاح، كما قوله تعالى في تشبيه قلوب إليهود بالحجارة في التعبير عن معان أبرزها القسوة:

﴿**ثم قست قلوبكم من بعد ذلك فهي كالحجارة أو أشد قسوة**﴾ (البقرة/٧٤).

ب ـ **التشبيه المجمل**: الذي يحذف منه وجه الشبه، فيستنتجه المتلقي على الاختصار/ إجمالاً/ وفي الاجمال ايحاء للمتلقي بتأمل الكلام، أما في التفصيل فاشارة إلى استقبال المعنى واضحاً من دون تأمل، ولذا كان المجمل أعمق فنياً من المفصل، ولكل منهما غرض بلاغي خاص، كما في قوله سبحانه في تشبيه ضخامة الجنة واتساعها بعرض السماوات الأرض، إشارة إلى سعة الجنة وسعة رحمة الله سبحانه،

مشوقاً المؤمنين إليها: ﴿ **سابقوا إلى مغفرة من ربكم وجنة عرضها كعرض السماء والأرض**﴾ (الحديد/٢١).

القسم الثالث: أنواع التشبيه بحسب الأداة ووجه الشبه معا نوع رئيس هو التشبيه البليغ الذي تحذف منه الأداة ووجه الشبه معا، وحين لا تذكران في نص جملة التشبيه، متضمنا الكلام المشبه والمشبه به فقط، فإن ذلك الإيجاز يجعل بنية التشبيه أبلغ في إثارة وعي المتلقي، كقول محمود درويش في رثاء أحد الشهداء[٣]:

وماذا بعد هذي الأرض؟ ماذا وزندك شارع وأنا رحيلُ ! !
فضاءٌ أنت صرتُهُ وحيداً وحقلٌ أنت طائره الجميل....
أنا أرض الأغاني وهي ترمي بمدحك حنطةً.... وأنا القتيلُ.....
أحبك إذ أحب طلاق روحي من الألفاظ والدنيا هديلُ......

فالتشبيهات البليغة في هذه الأبيات غير قليلة: (زندك شارع/ في معنى الاتساع والامتداد. وأنا رحيل/ في معنى الغياب والغربة. أنت صرته/ في معنى المركز والجوهر النادر. أنت طائره/ في معنى النادر الجميل المتفرد. والدنيا هديل/ في معنى الحياة الجميلة.

القسم الرابع: أنواع التشبيه بحسب المشبه به نوع رئيس هو تشبيه الجمع الذي يتعدد فيه المشبه به، وعكسه تشبيه التسوية:

أ- **تشبيه الجمع**: الذي يتعدد فيه المشبه به، معبراً عن سعة في معنى المشبه، بما يستدعي أكثر من مشبه به واحد، من ذلك قوله تعالى: ﴿**اعلموا إنما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينة وتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد**﴾ (الحديد/ ٢٠) إذ جاء تشبيه الحياة الدنيا ب(اللعب واللهو والزينة والتفاخر والتكاثر) فالمشبه واحد (الحياة الدنيا) والمشبه به خمسة أشياء (لعب + لهو + زينة + تفاخر + تكاثر) ليكون معنى الامتاع الزائل أبرز المعاني في التعبير عن وجه الشبه.

ب- **تشبيه التسوية:** الذي يتم فيه التسوية بين المشبهات بان يكون لها مشبه به واحد، كقول الشاعر:

صدغُ الحبيب وحالي كلاهما كالليالي
وثغرة في صفاء وأدمعي كاللالي

إذ تضمن البيتان جملتي تشبيه، في الأولى تشبيه الصدغ والحال ب(الليال) في معنى السواد الحزين. وفي الثانية كان تشبيه الثغر والدمع ب (اللالي) في معنى الصفاء والجمال.

القسم الخامس: أنواع التشبيه بحسب تعدد المشبه والمشبه به في تكاملها معا في بنية التشبيه، وليس فس كيفية ادراكهما من المتلقي، نوعان رئيسان هما:

أ - **التشبيه الملفوف**: الذي يجيء المشبه متعددا في جهة والمشبه به متعددا في جهة أخرى، أي تلف المشبهات معا ثم ترجع كل مشبه إلى المشبه به في ختام سياق الجملة، على ما يشبه اللف والنشر في علم البديع، كما قول في امريء القيس المشهور[٤]:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشفُ البالي

إذ تضمن الشطر الأول مشبهين متتالين هما (رطبا ويابسا) والثاني مشبهين به متتالين هما (العناب والحشف البالي) في تصوير القلوب الرطبة الطرية والقلوب اليابسة الجافة (الطرأو ة والجفاف).

أ - **التشبيه المفروق:** الذي يتضمن النصّ فيه عدة تشبيهات كل تشبيه مفترق عن غيره ومستقل بعناصره كقول الشاعر:

إنما النفس كالزجاجة والعلـ ـمُ سراجٌ وحكمة الله زيتُ

فـإذا أشـرقت فإنـك حـيٌ وإذا أظلمـت فإنـك ميـتُ

فقد تضمن البتان ثلاث جمل تشبيهية، كل واحدة متميزة من غير مفترقة عنها ولكنها جزء من بنية النصَ الواحدة في خلق السياق وفي أداء المعنى، حيث؛ تشبيه النفس بالزجاج في معنى سرعة الانكسار الذي لايتم أصلاحه وفي معنى الشفافية وتشبيه العلم بالسراج في معنى الوعي والهداية وتشبيه حكمة الله بالزيت في معنى الطاقة.

القسم السادس: أنواع التشبيه بحسب المشبه والمشبه به معا أنواع أشهرها ثلاثة هي: التشبيه الضمني والتشبيه المقلوب والإضافة.

أ- **التشبيه المقلوب**: الذي يرد المشبه مكان المشبه به مخالفا العرف العام وما جرت عليه طبيعة التشبيهات المألوفة، لأسباب متصل بما يقتضيه المعنى كقوله سبحانه وتعالى: ﴿**وذلك بأنهم قالوا إنما البيع مثل الربا**﴾ (البقرة/٢٧٥) فكأن السياق المتوقع هو كإنما الربا مثل البيع في الحل وعدم الحرمة !! لأن الكلام في الربا لا في البيع، ولكنهم حين (قالوا) قلبوا فشبّهوا (الربا) بـ (البيع) وهو مايعبّر عن جهلهم وبعيد ضلالتهم، حتى بلغ الحال بهم أن يجعلوا الربا في الحل أقوى من البيع واعرف شهرةً وحضوراً في تداولاتهم الاقتصادية. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**أرأيت من إتخذ إلهه هواه**﴾ فكأن السياق المتوقع هو: إتخذ هو اه كإلهٍ له فهو له مطيع!!! ولما كان الهو ى عنده أقوى من غيره فهو له منتمٍ ومطيع جعله مشبهاً به!!!

ومن هذا قول الشاعر الذي يشبه البدر بالوجه لأن الوجه الذي يحبه يرى فيه الجمال أكثر مما يراه في البدر فهو يقول:

والبدر في أفق السماء كأنه وجهٌ أحاط به قناعٌ أزرقُ

وشاعر آخر يشبه الصحراء أو الفلاة في السعة بصدر الإنسان الحليم ويقول:

أحنُ لهـم ودونهـم فلاة كـأنَ فسيحها صدر الحليم

ب- **التشبيه الضمني**: الذي يأتي فيه المشبه والمشبه به في صورة تختلف عن صورة التشبيه المألوفة، إذ هما يلمحان لمحاً ويستنتجان استنتاجاً، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**وأغضض من صوتك إنّ أنكر الأصوات لصوت الحمير**﴾ (لقمان/١٩) إذ تضمنت الآية الكريمة التعبير عن معنى هو الصوت القبيح، تنفيراً منه وتقبيحاً لصفته، فشبهت أنكر الأصوات بصوت الحمير، وقد جاء المشبه والمشبه به غير مباشرين إنما يستنتجهما المتلقي استنتاجاً ويلمحهما لمحاً. ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**ولا**

تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضاً أيحبَ أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه﴾{الحجرات/١٢} إذ تضمنت الآية الكريمة التعبير عن معنى الإغتياب والنميمة، فشبَهت الإغتياب بأن يأكل المغتاب لحم أخيه ميتاً، وهو تشبيه ضمني، يتم فيه لمح المشبه والمشبه به لمحاً، وكذلك وجه الشبه، وفي الآية تنفير من التجسس على الآخر أو إغتيابه، وفي صياغة التشبيه على هذا النحو إيحاء، بصورة الإغتياب غير المباشرة، والدعوة إلى نبذها مباشرة كانت أم غير مباشرة.

والتشبيه الضمني في الشعر شائع وكثير، والمعنى فيه يجمع بين الموضوعية والفنية على نحولطيف، ومن نماذجه الشائعة في التراث العربي قول إيليا أبو ماضي:

إن تكن شابت الذوائب مني   فالليالي تذيبها الأقمارُ

إذ يشبه الشيب الذي يعلوالشباب بالأقمار التي تذيب ظلام الليالي في التعبير عن معنى البياض أو النور أو الضوء الذي يعلوعلى ما سواه من سواد أو ظلام. ومن هذا المعنى قول ابن الرومي:

قد يشيب الفتى وليس عجيباً   أن يرى النور في الغصن الرطيبِ

إذ يشبه الشيب في الشباب بالغصن الأخضر الرطيب وقد علته وردة بيضاء، في التعبير عن معنى حيوية الشيب وشبابه. ومن التشبيه الضمني قول أبي العتاهية:

ترجوالنجاة ولم تسلك مسالكها   إن السفينة لا تجري على اليبسِ

إذ يشبه من يتمنى الخير والنجاة بسلوك طرق الخير ولكنه لايسلكها بالسفينة التي يريد أن يجري بها قبطانها على اليبس أو الرمال. ومن التشبيه الضمني قول أبي تمام المشهور:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

إذ يشبه عدم استقرار المال بيد الكريم بعدم استقرار الماء على القمة العالية، في التعبير عن معنى حركية الخير وعدم احتكاره.

ومن التشبيه الضمني قول المتنبي في الرثاء:

ما كنتُ أحسب قبل دفنك في الثرى   إن الكواكب في الترابِ تغورُ

إذ يشبه دفن الفقيد المتوفى في الثرى بالكواكب التي يمكن على نحو من تخيَل أن تغور في التراب، في التعبير عن معنى افتقاد العزيز، وغياب من يعزّ غيابه. ومن هذا التشبيه قوله أيضاً:

لا يعجبنَّ مضيماً حسن بَزّته   وهل يروق دفيناً جودة الكفنِ

إذ يشبه الملبس الجميل الذي لا يعزّ ذليلا بالكفن الجميل الذي لا يحيي ميتاً، في التعبير عن معنى الأصالة التي تقدم نفسها، والجوهر الذي ينبض بأصالته. ومن هذا التشبيه قوله أيضاً:

وليس يصحُ في الأفهام شيءٌ   إذا احتاج النهار إلى دليلِ

إذ يشبه الأفهام التي لا يصح عندها شيء، بحالة من يحتاج إلى دليل في وضح النهار ليتأكد من النهار، في التعبير عن معنى ضعف الفهم وغياب الوعي، وسوء الإدراك.

وإن نظرة متأملة في التشبيه الضمني تكشف عن خصائص موضوعية وفنية تميزه من غيره من أبرزها:

١ـ التشبيه جملة من جملتين الأولى جملة المشبه والثانية جملة المشبه به، وفي الأولى وصف لحالة أو حقيقة مألوفة وفي الثانية معنى من حكمة أو عرض لحقيقة موضوعية تعزز المعنى الذي كان في الجملة الأولى.
٢ ـ غالباً ماتكون أداة التشبيه محذوفة من جملة اشبيه الضمني وربما دائماً لايلحظ المتلقي تلك الأداة.
٣ ـ في التشبيه الضمني يعبر الأديب أو المنشيء عن حقيقة موضوعية بأسلوب أدبي فني، يكشف عن براعة في الأداء والفهم والتعبير.
٤ ـ وجه الشبه يلمح في معنى الجملتين (جملة المشبه + جملة المشبه به) ويستنتج من إدراك العلاقة بينهما في التعبير عن المعنى.

هـ - تكاد تكون جملة المشبه حقيقة موضوعية تجيء جملة المشبه به، لتبريرها وإقناع المتلقي عقلياً وفنياً بصواب حصولها.
ح - بنية التشبيه الإضافي: الذي يأتي فيه المشبه به مضافاً والمشبه مضاف، كما في قول الشاعر:

والريح تعبث بالغصون وقد جرى ذهبُ الأصيل على لُجين الماءِ

إذ تضمنت جملة (ذهب الأصيل على لجين الماء) تشبيهين هما (أصيل كالذهب) غروب كالذهب في اصفراره الجميل، و(ماء كاللجين) ماء كالفضة في صفائه وترقرقه وجماله.
القسم السابع: أنواع التشبيه بحسب وجه الشبه، كثيرة أشهرها نوع رئيس هو التشبيه التمثيلي أو التشبيه المركب أو تشبيه الصورة، الذي هو تشبيه يكون فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد؛ وسمي بالتشبيه التمثيلي لأن المشبه صورة تمثيلية تصور الواقع أو المعنى وتمثل أبعاده معنوياً أو موضوعياً بلغة أداء فني. وسمي بالتشبيه المركب لأن المشبه جملة مركبة في المعنى الذي تصوره أو تعبر عنه، وكذلك المشبه به، بما يكون فيه وجه الشبه منتزعاً من أجزاء التركيب المتعددة. وسمي تشبيه صورة لأن جملة التشبيه في المشبه وفي المشبه به ترسم في وعي المتلقي صورة، أو ترسم في خياله ملامح صورة فنية يتبدى المعنى من تناسب مكوناتها. ومن هذا قوله سبحانه وتعالى: ﴿**واضرب لهم مثل الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فاصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كلّ شيء مقتدرا**﴾ {الكهف/٤٥} فالمشبه (الحياة الدنيا) وهو صورة وأي صورة؟ وهو مركب وعلى أي شيء؟ وفي أي منهج؟ وهو مركب وفي تركيب الهي ما كان أعظمه! والمشبه به ماء أنزله الله من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح النبات وارفاً أخضر مورقاً بالحياة. وما إن تهيج به الرياح، وتطيره في أماكن من ارض وجووفضاء حتى يبدوبعد تلك الخضرة وتلك الحياة المزهرة؛ كأن لم يكن مذكورا. وكل ذلك؛ تمثيل متحرك مركب رسم صورة في التعبير عن معنى الزوال وحاله، وتغيّر الحال، ليكون وجه الشبه المتعة الزائلة والحال المتغيرة !!! ومن هذا التشبيه قوله تعالى: ﴿**مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل**

أسفاراً﴾{الجمعة/٥} فالمشبه في الآية الكريمة اليهو د في حالة إنزال التوراة عليهم وعدم عملهم بها، إذ كُلفوا بالتوراة للقيام بها والعمل بما فيها ولكنهم لم يعملوا !! أما المشبه به فهو صورة الحمار وهو يحمل الأسفار العلمية الثمينة من دون أن يعرف أهميتها وجدواها العلمية ولا العمل بها أو كيفيته !!! وهنا يكون وجه الشبه صورة من أشرقت الأنوار عليه ولكنه لا يستدل بها على الطريق الصحيح طريق النجاة، صورة من يوضع المنهج الصحيح بين يديه ولا يعمل به، وفي هذا ((فإن وجه الشبه بين أحبار اليهو د الذين كلفوا العمل بما في التوراة ثم لم يعملوا بذلك وبين الحمار الحامل للأسفار، هو حرمان الانتفاع بما هو أبلغ شيء يمكن الانتفاع به، مع الكد والتعب في استصحابه، وليس بمشتبه كونه عائداً إلى التوهم ومركباً من عدة أمور))[٥].

وتشبيه الصورة أو التمثيلي أو المركب شائع في الشعر كونه أسلوباً موصولاً بفاعلية الذات الشعرية في حركيتها وإبداعها في أداء المعنى أو كيفية التعبير عنه، سواء على نحوفطري مباشر أم على نحوفني مصنوع، ومن هذا التشبيه قول الشاعر القديم:

فأصبحت من ليلى الغداة كقابضٍ   على الماء خانته فروج الأصابعِ

إذ يشبه حال تعلقه وحبه اياها مع عدم اقترانه بها بحال أو صورة من يبسط يده لحمل الماء فإذا به يتسرب نفاذا من بين أنامله ليكون وجه الشبه الحرمان أو الأفلاس من شيء أنت به متعلق؛ وهنا المشبه جملة مركبة وصورة تمثيلية متحركة متعددة في مكوناتها، وكذلك المشبه به، بما جاء فيه وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد.
ومن هذا التشبيه المعبر عن المعنى نفسه والصورة نفسها قول الشاعر القديم:

ومن يأمن الدنيا يكن مثل قابض   على الماء خانته فروج الأصابعِ

ومن هذا التشبيه قول المتنبي يصف أسدا:

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه   فكأنه آس يجسُّ عليلا

إذ يرسم المتنبي صورة الأسد في مشيته بخيلاء ورفق وثقة من شجاعة مشبها تلك الصورة بصورة طبيب يفحص مريضا برفق وثقة وتأن، ليكون وجه الشبه صورة الواثق بنفسه المتأني. وللمتنبي في وصف الأسد بيت آخر يقول فيه واصفاً عينيه:

ما قوبلت عيناه إلا ظنتا   تحت الدجا نار الفريق حلولا

إذ يشبه صورة عيني الأسد في بريقها ولمعانها المتخيل تحت جنح الظلام بصورة نار مشتعلة في الليل لفريق من الناس فهم حولها متحلقون وبريقها يتبدى لمن ينظر إليها من بعيد في صورة شيء يلمع ويبرق تحت ظلمة الليل. وهنا يكون وجه الشبه اللمعان والبريق في الظلمة. ومن هذا التشبيه قول الفرزدق:

والشيب ينهض في الشباب كأنه   ليل يصيح بجانبيه نهارُ

إذ يشبه صورة الشيب الذي يتبدى مُنتشرا في الشباب، بصورة الليل الذي ينازعه النهار، ويتبدّى منتشرا عليه، ليكون وجه الشبه النور الذي ينتشر غالباً الظلام أو البياض الذي يغالب السواد. ومن هذا التشبيه قول الشاعر:

البدر يستر بالغيوم وينجلي   كتنفس الحسناء في مرآتها

إذ يشبه الشاعر صورة البدر في السماء خلف الغيوم حين يستتر خلفها وحين يظهر من بينها بصورة وجه المرأة الجميل حين يظهر على سطح المرآة أو يختفي

بسبب زفير تنفسها إذا أقتربت من المرآة ليكون وجه الشبه هنا هو ظهور الشيء الجميل وأختفاؤه، أو حركية الشيء بين الظهو ر والاختفاء. ومن هذا التشبيه قول الشاعر:

وكأن الهلال نون لجين غرقت في صفيحة زرقاء

إذ يشبه الشاعر صورة الهلال في أفق السماء بين النجوم وما يصدر عنها من بريق ولمعان وتقوس فضي في أفق السماء لشكل الهلال بصورة إناء فضي (نون لجين) غاطس في صفيحة زرقاء مملوءة ماء، إذ يبدو الإناء الفضي في قعرها أشبه بشكل فضي مقوس. وهنا يكون وجه الشبه تقوس الشكل الفضي الجميل في الأفق الأزرق. والأمثلة في هذا النوع من التشبيه صورةً مركبة تمثّل المعنى، وتدعوالمتلقي إلى التخيل.

وان قراءة متأنية في أسلوب تشبيه الصورة (التمثيلي/ المركب) تخرج بتأشير جملة من الملاحظات أو الخصائص العامة، لعل أبرزها:

أ- جملة المشبه صورة مركبة من عناصر متحركة في التعبير عن المعنى وجملة المشبه به كذلك، غير أن المعنى التصويري تتضح نزعة التشبيه فيه بوضوح في صورة المشبه به أكثر، وأدل على التأثير والإقناع الذي يجمع بين الموضوعية والفنية.

ب- غالباً ما تكون حركية الصورة في طرفي جملة التشبيه إجراء في الواقع الموصوف، هو جزء من طبيعته، ولكن المنشيء حين يعقد مقارنة التشبيه بين الطرفين يشير للمتلقي إلى وضوح المعنى بالصدور عن تلك المقارنة التشبيهية.

ت- يجيء وجه الشبه معنى مستنتجاً من صورة تشبيهية وهو معنى مركب من عناصر متعددة، جاءت اثر تشكيل طرفي التشبيه من تعدد وتركيب.

ث- غالبا ما يتضمن تشبيه الصورة أداة التشبيه، وكأن نزعة التخييل والتصوير ذات الأداء المجازية تبعث على أن يتضمن الخطاب الركن المباشر في ايضاح بنية التشبيه وهو أداة التشبيه وفي التشبيهات التمثيلية في القرآن الكريم قد تلحظ أكثر من أداة تشبيه واحدة في الجملة التشبيهية.

ج- حتى في حالة كون المشبه مثلاً في تشبيه الصورة مفرداً إلا أنه مركب من جهة أنه يرسم صورة تمثيلية مركبة في التعبير عن المعنى، كما في تشبيه السري الرفاء للهلال بالأناء الفضي الغاطس في ماء صفيحة زرقاء. إذ الهلال مفرد، ولكنه صورة تمثيلية مركبة بما يوحي به من سماء زرقاء ونجوم والهلال فيها فهي صورة مركبة تمثيلية.

ولعل الفارق الرئيس بين التشبيهين الضمني والتمثيلي إضافة إلى ما سبق في كليهما؛ أن جملة المشبه في الضمني ترسم صورة تعبر عن معنى يراد له الاستقرار فيؤتى بمشبه به هو غالبا حكمة موضوعية، أو معنى مستقر أو صورة ثابتة جامدة غير متحركة، للدلالة على أن المعنى المراد وصف المشبه به دائم ثابت مستقر، وهو ما يكشف عنه تأمل النصوص وتحليلها.

القسم الثامن: أنواع التشبيه بحسب الطبيعة الإدراكية لطرفي التشبيه، كثيرة منها بحسب ثنائية (الحسي/ العقلي) ومنها بحسب الأدراك المحض، أعني الأدراك الخيالي

أو الوهمي أو الوجداني وغير ذلك، وكلما ذهبت بنية التشبيه في نزعة تاويلية تعددت الأنواع الصادره عن كل شكل تشبيهي، على نحو لافت. مع أن العناصر التحليلية في بنية التشبيه ((تنحصر في (الطرفين) وهما: المشبه والمشبه به، وهناك ((الأداة)) وهي ((الكاف)) أو ما يؤدي وظيفتها في عقد العلاقة التشبيهية. وهناك ((وجه الشبه)) والمقصود به المعنى المشترك بين الطرفين الذي يجمع بينهما على صعيد الأدراك الذهني. وهناك ((الغرض)) الذي يقدم مبررات أستخدام بنية التشبيه، وتنتهي مجموعة العناصر بـ((الأقسام)) التي تتولد عن حضور العناصر أو غيابها، وما ينتاب الطرفين من تحولات إفرادية أو تركيبية أو تحولات نوعية أو كيفية))[٦] ويبذو أن التحولات التي يمكن أن تطرأ على بنية التشبيه تكاد أن تكون غير منتهية، لسببين رئيسين أولهما، سعة التحولات وتشعب معطياتها على نحو هائل، وثانيهما، أن نزعة التأويل التي توجه القراءة الواعية في بنية التشبيه المجازية نزعة تنفتح على التعدد والثراء، ويصعب اخضاعها للتقعيد النهائي والتقنين المحدد.

أ- أنواع التشبيه بحسب ثنائية (الحسي - العقلي) أنواع تصدر عن الطبيعة الإدراكية لطرفي التشبيه من جهة، وعن حدود الحس والمناطق الحسية في الأدراك عند لغة التشبيه من جهة أخرى. والأدراك الحسي في خمس مناطق أو جهات (جهة المبصرات، وجهة المسموعات، وجهة المشمومات، وجهة المذوقات، وجهة الملموسات) وبعض الحسيات موجودة في العالم الخارجي، وبعضها لا وجود لها إلا في الأذهان. وبحسب هذه الثنائية ترد أربعة أنواع شائعة:

(١) تشبيه المحسوس بالمحسوس، كما في قوله تعالى: ﴿**والذين كفروا يتمتعون ويأكلون كما تأكل الأنعام، والنار مثوى لهم**﴾ (محمد/ ١٢) إذ تصور الآية في تشبيه تمثيلي الكفار في أكلهم وشربهم غافلين عن ثواب الله وعقابه بالانعام وهي تسرح وتمرح في غفلة من أمرها، في التعبير عن معنى الغفلة وعدم الوعي بالأشياء. وطرفا التشبيه هنا يدركان حسياً.

العناصر التحليلية في بنية التشبيه ((تنحصر في (الطرفين) وهما: المشبه والمشبه به، وهناك ((الأداة)) وهي ((الكاف)) أو ما يؤدي وظيفتها في عقد العلاقة التشبيهية. وهناك ((وجه الشبه)) والمقصود به المعنى المشترك بين الطرفين الذي يجمع بينهما على صعيد الأدراك الذهني. وهناك ((الغرض)) الذي يقدم مبررات أستخدام بنية التشبيه، وتنتهي مجموعة العناصر بـ((الأقسام)) التي تتولد عن حضور العناصر أو غيابها، وما ينتاب الطرفين من تحولات افرادية أو تركيبية أو تحولات نوعية أو كيفية))[٧] ويبدوأن التحولات التي يمكن أن تطرأ على بنية التشبيه تكاد أن تكون غير منتهية، لسببين رئيسين أولهما، سعة التحولات وتشعب معطياتها على نحو هائل، وثانيهما، أن نزعة التأويل التي توجه القراءة الواعية في بنية التشبيه المجازية نزعة تنفتح على التعدد والثراء، ويصعب اخضاعها للتقعيد النهائي والتقنين المحدد.

(٢) تشبيه المعقول بالمعقول كتشبيه العلم بالحياة والجهل بالموت، وقول الشاعر:

والفقر كالكفر في أو جاعه أبدا   لولا مسافة صبر في خطى التعب

إذ (الفقر) معقول و(الكفر) معقول أيضاً، في معنى شدة المعاناة ومأساوية الحال،

مع أن الفقر ليس من الكفر في شيء بل ربما أمد الفقر الأيمان بمعنى الحياة، وقد سأل علي بن أبي طالب (عليه السلام) رسول الله ﷺ عن سنته فقال: ((المعرفة رأس مالي، والعقل أصل ديني، والحب أساسي، والشوق مركبي، وذكر الله أنيسي، والثقة كنزي، والحزن رفيقي، والعلم سلاحي، والصبر ردائي، و"رضا غنيمتي، والفقر فخري، والزهد حرفتي، واليقين قوتي، والصدق شفيعي، والطاعة حسبي، والجهاد خلقي، وقرة عيني في الصلاة)). والحديث يصدر أسلوبياً عن لغة التشبيه.

(٣) تشبيه المعقول بالمحسوس: إذ يرد المشبه معقولاً والمشبه به محسوساً كما في قوله سبحانه: ﴿**ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع الا دعاءً ونداء**﴾ (البقرة/١١٧) يصور القرآن في تشبيه تمثيلي حال الكفار في دعائهم أو ثائهم فلا تفهم ولا تجيب بحال الراعي الذي يصوت لأغنامه أو حيواناته فلا تفهم منه الا دوي الصوت. ليكون وجه الشبه عدم الوعي بالمعنى وعدم أدراكه.

(٤) تشبيه المحسوس بالمعقول: إذ يرد المشبه محسوساً والمشبه به معقولاً، كما في قوله سبحانه: ﴿**وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبراً ولم يعقب**﴾ {النمل/١٠} تصور الآية في تشبيه تمثيلي صورة عصا موسى وهي تهتز وتلتوى في صور غرائبية بصورة الجان. ليكون وجه الشبه من غرابة الشيء غير المألوفة. والعصا وما يطرأ عليها محسوسة والجان وأحواله معقول.

ب- أنواع التشبيه بحسب الطبيعة الإدراكية في تأويل بنية التشبيه غير قليلة أهمها الحسي والعقلي وقد تم ذكرهما، وهناك أيضاً:

(١) **التشبيه الخيالي**: وهو ذلك النوع من التشبيه الذي لا خارجية لصورته التركيبية، وان تحققت أجزاؤه في الخارج، كقول الشاعر:

وكأن مُحْمَرَّ الشقيق إذا تصوّب أو تصعّد

أعلام ياقوت نشرت على رماح من زبرجد

فهيئة المشبه به هي اعلام مكونة من ياقوت على رماح مصنوعة من زبرجد وهي صور ليس لها تحقق عياني بالرغم من تحقق مفرداتها حسياً، الشطر الأول مشبه والشطر الثاني مشبه به، ووجه الشبه ارتفاع الشيء الأحمر الجميل على قاعدة جميلة وهو تشبيه تمثيلي(٨).

(٢) **التشبيه الوهمي**: وهو التشبيه الذي لم تدرك له حقيقة، ولا خارجية لأجزائه، كرؤوس الشياطين وأنياب الغول. والفرق الرئيس بين الوهمي والخيالي هو: أن الوهمي لا وجود لهيئته ولا لجميع مادته، والخيالي جميع مادته موجودة دون هيئته(٩) من ذلك التشبيه قوله تعالى: ﴿**إنها شجرة تخرج في أصيل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾ {الصافات/ ٦٤-٦٥} إذ طلع شجرة الجحيم مشبه ورؤوس الشياطين مشبه به، ووجه الشبه الغرابة من شيء غير موجود ولا متحقق في الواقع الراهن، فهو متوهم في الدنيا، حقيقة واقعة في الآخرة، ليكون المعنى البياني بعد ذلك، أن صورة الشيء في عذاب الآخر، وصورة العذاب نفسه، أكبر من سعة اللفظ الدنيوي على التعبير عنه، فهو متوهم حتى في صورة اللفظ الدنيوي!!

وهو تعبير معجز في الأداء والوصف وخلق المعنى.

(٣) التشبيه الوجداني: وهو التشبيه الذي يدرك بالقوة الباطنية، وبالعلم الحضوري، كاللذة والجوع والغضب، كما في قول الشاعر:

كلانا مرّ بالنعمى مرور المتعب الواني

وغادرها كومض الشمـ ـس في أحداق سكران

إذ المشبه هو المرور بالنعمى وهي لذة عابرة، والمشبه به هو المتعب الواني وهي حالة تعب مؤقت، ليكون وجه الشبه الإحساس الوجداني العابرالزائل بمتعة الأشياء أو لذيذ العيش. وهكذا في تشبيه البيت الثاني فمغادرة لذة العيش مشبه وومض الشمس في حدق السكران مشبه به ووجه الشبه الأحساس غير المدرك باللذة أو المتعة، في التعبير عن أن المتعة الزائلة المؤقتة كأنها لم تكن.

ومن كل ما سبق فإن أنواع التشبيه كثيرة جداً، إلاّ أن البلاغيين يوزعونها ضمن أقسام، مرةً بحسب المكونات الأربعة المباشرة لبنية التشبيه (مشبه + مشبه به + أداة + وجه الشبه) وأخرى بحسب البيعة الإدراكية لطرفي التشبيه، وثالثة بحسب الطبيعة الأفرادية والتركيبية للطرفين الرئيسين (المشبه + المشبه به) ورابعة بحسب كيفية الأدراك في فهم المعنى: (الوهمي، الخيالي، الوجداني) وهكذا تتعدد أقسام التشبيه، والأنواع التي تقع ضمن كل قسم بتنوع لغة التشبيه في الأعمال الإبداعية، وبحسب قدرة المنشيء على إبداع أشكال جديدة في لغة التشبيه.

ثالثاً: لغة التشبيه في أغراضها البلاغية:

قد يجد المنشئ في أسلوب التشبيه طريقة لا غنى عنها للتعبير عن المعنى الذي يقصده، ثم حين يأتي لقراءة بنية التشبيه يلحظ أنها تتضمن عناصر رئيسة لا تستغني عنها تلك البنية، وأن المعنى يصدر في جزء منه عن كيفية الإلتزام بتلك العناصر، وأن تلك البنية تتجدد وتثرى فنياً بتنوع الأدباء والفنانين في صدورهم عنها عند إبداع المعنى الفني، وإثر ذلك كله فالتشبيه لغة، وان قراءة متأنية في النصّ الأدبي القديم ثم في قراءته بلاغياً تكشف عن أن صورة النقد البلاغي في تحليل النصّ عبر لغة التشبيه قد هيمنت عليها النزعة التجزيئية التي تعنى بالمثال الواحد مفصولاً عن سياق النصي، وبمعزل عن بنية العمل الكلية، غير أن المنهج الحديث لا يأخذ بهذا، بل ذهب إلى قراءة لغة التشبيه في القصيدة كلها، أن كانت قصيدة، وفي الخطبة كلها أن كانت خطبة، وهكذا في كل الفنون الأدبية[١٠].

وقد حفلت كتب البلاغة القديمة بذكر أغراض التشبيه البلاغية ولعل أكثرها وروداً وتداولاً سبعة أغراض ترجع إلى المشبه، في العموم الغالب وهي:

١- بيان إمكان المشبه، في سياق تعبيري يكون المشبه فيه متضمناً إمكانية تفوق، جزئية أو كلية، ولكنها غير معروفة عند جميع المتلقين، فيأتي المنشيء بمشبه به يتضمن امكانية تفوق على ما سواه، لتعزيز صورة تفوق المشبه، من ذلك قول المتنبي في مدح سيف الدولة بالتفوق:

فإن تفق للأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغِزالِ

إذ يشبه المتنبي تفوق سيف الدولة على الناس الذين هو جزء منهم بتفوق المسك

على الغزال، وهو جزء من عظام نوع نادر من الغزلان، وهنا يكون الغرض البلاغي تفوق الجزء على الكل؛ بمعنى التعبير بأسلوب التشبيه عن شكل من أشكال تفوق جزء على الكل الذي يصدر عنه الجزء أو ينتمي إليه. وهناك صورة أخرى لهذا الغرض البلاغي هي الحال التي يتضمن التشبيه فيها صورة للمشبه يظن المتلقي أنها لا تتحقق فيأتي بصورة لمشبه به تؤكد ذلك التحقق وتعبر عن معناه، كما في قول الشاعر:

وما أنا منهم.. بالعيش فيهم   ولكن معدن الذهب الترابُ

إذ يشبه المتنبي حالة كونه نادراً بين الناس، وهو جزء منهم، بحالة ندرة الذهب بين التراب، وهو يستخرج من الأرض، ليكون وجه الشبه معنى الندرة والنفاسة، أو غربة المتنبي، مع كونه يشير كثيرا إلى اغترابه في بلاده، وبعض صوره في ذلك نرجسية فنية أكثر منها واقعية.

٢- بيان مقدار المشبه، بمعنى أن المشبه مجهو ل المقدار جزئياً أو كلياً عند المتلقي، فيأتي المنشيء أو المتكلم بمشبه به معلوم المقدار، ليكون غرضه البلاغي المهيمن على لغة تشبيهية هو بيان مقدار المشبه المجهو ل المقدار، من ذلك قوله تعالى: ﴿**ولله غيب السماوات والأرض وما أمر الساعة الا كلمح البصر أو هو أقرب**﴾ {النحل/٧٧} فالمشبه (أمر الساعة) وهو مجهو ل المقدار أو الميعاد والمشبه به لمح البصر، أو ما هو أقرب من لمح البصر في المقدار المعلوم، وهنا يكون الغرض البلاغي بيان مقدار أو ميعا: (أمر الساعة/ المشبه). من ذلك قول رسول الله ﷺ: ((مالي وما للدنيا؟ ما أنا في الدنيا الا كراكب أستظل تحت شجرة ثم راح وتركها)) إذ يشبه الرسول الأكرم ﷺ حال مقدار بقاء الإنسان في هذه الدنيا بمقدار ما يستظل فيه مسافر تحت شجرة ثم يتركها ويمضي إلى منتهاه!!! ليكون الغرض البلاغي سرعة الرحيل عن هذه الدنيا، والحديث أو ضح مقدار كونها سرعة خاطفة أو كأنها.

وكما في قوله تعالى: ﴿**وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمرمر السحاب**﴾ {النمل/٨٨} فالمخاطب يعلم أن الجبال تمر بسرعة، ولكنه يجهل مقدارها فوضحها المشبه به ب(مرالسحاب) وكما في قوله سبحانه: ﴿**وما أمرنا إلا واحدة كلمح بالبصر**﴾{القمر/٥٠} فأمر الله لا يعلمه الا هو سبحانه، ولايعلم مقداره إلا هو ، واللمح بالبصر يمكن أن نعرف مقداره. ومن ذلك قوله سبحانه: ﴿**وأن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون**﴾ {الحج/ ٤٧} ليكزن وجه الشبه (المقدار المعلوم) والغرض البلاغي بيان ذلك المقدار، من دون أن تكون (الألف سنة) مساو ية لـ (اليوم عند الله سبحانه وتعالى)؛ لأن التشبيه مجاز في أداء المعنى. ومن هذا الغرض البلاغي قول الأعشى في بيان مقدار مشية امرأة وصفها:

كأن مشيتها من بيت جارتها   مَر السحابة لا ريثٌ ولا عجلُ

أو قول المتنبي يصف لمعان عيني الأسد في الظلمة:

ما قوبلت عيناه إلا ظننتا   تحت الدجى نار الفريق حلولا

٣- بيان حال المشبه، وهو ما يعني أن حال المشبه غامضة، ويأتي المشبه به كاشفاً عن غموض المشبه، فقد يكون المشبه غير معلوم أو معروف أو مشهو ر عند

أغلب الناس، أو يكون غامضاً مبهماً فيأتي المشبه به واضح الحال معلومها، واثر ذلك يكون الغرض اللاغي (بيان حال المشبه) كما في قوله سبحانه: ﴿**انا أرسلنا صيحة واحدة فكانوا كهشيم المحتضر**﴾ {القمر/ ٣١} فالآية تصور حال ثمود قوم صالح عندما أهلكهم الباري سبحانه بصيحة واحدة فشبهتهم الآية بشيء معلوم وهو الشجر اليابس المتكسر. وكما في قوله تعالى: ﴿**وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما فترى القوم فيها صرعى، كأنهم أعجاز نخل خاوية**﴾ {الحاقة/٦-٧} فالآية تصور حال عاد قوم هو د وهي حال مجهو لة عندنا وعند من جاء بعدهم، وكذلك عندهم أنفسهم لحظة الحساب والعقاب، فشبهتهم الآية بما هو مألوف معلوم وهو أصول النخل الفارغة. ومن بيان الحال قول البوصيري:

والنفس كالطفل إنْ تهمله شبّ على   حب الرضاع وإن تفطمه ينفطم

فحال النفس مبهمة غامضة وحال الطفل غير ذلك، وأثر ذلك يكون وجه الشبه هو التربية، بينا الغرض البلاغي هو بيان حال المشبه. ومن ذلك قول النابغة في مدح النعمان بن المنذر:

كأنك شمس والملوك كواكب   إذا طلعت لم يبدُ منهن كوكبُ

فالنعمان غير معروف عند كل الناس، والشمس غير ذلك، وأثر ذلك فإن وجه الشبه هو الشهرة والعزة والمنعة والغرض البلاغي بيان حال المشبه. ولعل الفرق بين بيان مقدار المشبه وبيان حال المشبه هو ؛ أن بيان الحال يكون للمشبه المجهو ل جزئياً أو كلياً والتشبيه يوضحه، أما بيان المقدار، فالمشبه معروف والتشبيه يحدد قدره أو يوضح صورة مقداره.

٤- تقرير حال المشبه في ذهن السامع حتى تتضح صورته في الذهن أكثر، ويثبت في القلب أبعد، ويصل بك إلى الحقيقة التي تعرفها ولكنك محتاج معها إلى التذكير، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**له دعوة الحق والذين يدعون من دونه لا يستجيبون لهم بشيء الا كباسط كفيه إلى الماء ليبلغ فاه وما هو ببالغه**﴾ {الرعد/١٤}
فالدعاء إلى غير الله سبحانه لاتعقبه إلا الخسارة والضلال المبين مثل الذي يبسط يديه للماء ليشرب فيتسرب الماء من بين أنامله فلا يناله الا العطش والخسران، وحالة المشبه معلومة وحالة المشبه به كذلك، وإنما جاءت جملة التشبيه هنا لتزيد الحال وضوحاً على وضوحها، وتكرس للحقيقة بيانا مضافا إلى بيانها المرئي أو المدرك.
كما في قوله سبحانه: ﴿**والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الضمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئاً ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله سريع الحساب أو كظلمات في بحر لجي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ظلمات بعضها فوق بعض إذا أخرج يده لم يكد يرها ومن لم يجعل الله له نورا فماله من نور**﴾{النور/٣٩-٤٠} فالآيتان الكريمتان تصوران أعمال الكفار وهي من الأمور المعنوية بصورتين حستين: احداهما السراب الخادع الذي يراه الناس كثيراً في الصحراء، ومرة أخرى الظلمات المتراكمة في البحر اللجي، وبهذا استقرت صفة الضياع في

ذهن المتلقي أو السامع ونظرة في تشبيه المعقول بالمحسوس في كثير من الآيات القرآنية يلحظ المتلقي هذا الغرض البلاغي واضحا[11].

ومن هذا الغرض في تشبيهات الشعر قول الشاعر:

ان القلوب إذا تنافر ودها   مثل الزجاجة كسرها لا يُجبرُ

فالمشبه تنافر ودّ القلوب حال معلومة والزجاجة التي لا يُجْبَرُ كسرها حال معلومة هي الأخرى، والغرض البلاغي هو بيان حال تنافر القلوب في مجتمعات الناس، وبنية التشبيه جاءت في البيت لتقرير حال معلومة، ولتزيد واقعها وضوحا..!!!

٥- بيان تزيين المشبه أو كيفيات تجميله، بمعنى أن المشبه أما أن يكون جميلا فيؤتى بمشبه به أجمل لبيان جماله، أو أن المشبه غير جميل فيؤتى بمشبه به لتجميل الصورة غير المأنوسة للمشبه، ومن تجسيل الجميل قوله تعالى: **﴿وحور عين كامثال اللؤلؤ المكنون﴾**{الواقعة/٢٤}. فالحور العين جميلات، وأن كان جمالهن غير معلوم لأهل الحياة الدنيا، ولكن تشبيههن ب(اللؤلؤ المكنون) زاد جمالهن المتخيل جمالا في أذهان المتلقين. ومن هذا الغرض في التشبيه قوله سبحانه: **﴿ويطوف عليهم غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون﴾** {الطور/٢٤} وقوله تعالى: **﴿ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا﴾** {الدهر/ ١٩} فالغرض البلاغي في هذه الآيات يبين الحال ويتضمن بوضوح تجميل المشبه وتزيينه.

ومن تجميل القبيح أو المنظر غير المانوس قول الشاعر العباسي محمد بن يعقوب الأنباري يرثي الوزير محمد بن بقية، بعد أن صلبه السلطان عضد الدولة البويهي، فقال الشاعر في رثاء صديقه المصلوب:

علو في الحياة وفي المماتِ   لحق أنتَ إحدى المعجزاتِ

كأنّ الناس حولك قاموا   وفود نداك أيام الصلاتِ

كأنك قائم فيهم خطيباً   وكلهم قيام للصلاةِ

مددت يديك نحوهمُ احتفاءً   كمدها إليهم بالهباتِ

إن المشبه هو إنسان مصلوب، ولذا جاء المشبه به في صور متعددة تشير إلى تحسين صورة المصلوب، وهكذا كانت جمل: (أنت إحدى المعجزات في التعبير عن معنى الموقف الباهر العظيم) والبيت الثاني يشبه صورة الذ اس وهي تتحلق حوله مصلوبا بصورتها وهي تتحلق حوله مانحا اياها من جود يده وكرم نفسه، في التعبير عن معنى الكرم والعطاء الدائمين في الحياة وفي الممات. وفي البيت الثالث قيام الناس محلقة إلى جسده المصلوب بصورة الناس حين كانت تقف خلفه يؤمها للصلاة، في التعبير عن معنى الصدق في التوجه لله حياً وميتاً. وفي البيت الرابع يشبه صورة المصلوب وقد مدّ يديه معلقاً على خشبه الصلب والناس حوله بصورته حين كان يمد يديه بالعطاء للناس، في معنى التعبير عن الجود والعطاء الدائمين في حياته وفي موته.

٦- تقبيح حال المشبه، في الحالات التي يكون المشبه قبيحاً عقلياً معنويا أو حسياً

على نحومباشر، فتجيء لغة التشبيه لتصف قبح القبيح فتزيده قبحا وتزيد نفور الناس منه، أو تصف القبيح غير الظاهر في قبحه فتزيد منه نفورا، وله رفضا، وغالباً ما يكون استعمال أسلوب التشبيه في الهجاء أو ما شابهه موصولاً بغرض بلاغي رئيس هو تقبيح المشبه. ومن أمثلة خروج التشبيه لغرض تقبيح المشبه، قوله تعالىفي تقبيح من يستحل الربا في تعاملاته الاقتصادية: ﴿**الذين يأكلون الربا لا يقومون الا كما يقوم الذي يتخبطه الشيطان من المس**﴾ (البقرة/ ٢٧٥) فالذي يأكل الربا تشبهه الآية بصورة من أصابه مس من الشيطان فهو لا ينهض حتى يسقط، ولا يقوم حتى يقع، في صورة تشير إلى بشاعة في عاقبة الفعل، إذ لاتقيم له أو دا ولا تبث فيه قوة...!!!

ومن هذا الغرض البلاغي قوله سبحانه: ﴿**والذين كفروا يتمتعون ويأكلون كما تأكل الأنعام، والنار مثوى لهم**﴾ (محمد/١٢) فشبهت الآية انغماس الكافرين في ملذاتهم ومتع حياتهم الدنيوية بانغماس الأنعام في اعلافها في صورة تنفر المتلقي من فعل المشبه، وتكشف عن حقيقة صورته، ويتضح في هكذا غرض تعبير وضوح تقبيح المشبه.

٧- استطراف حال المشبه لأسباب فنية أو موضوعية منها:

أ- إبراز المشبه في صورة ممتنعة الوجود في الخارج لم يكن يألفها العرف ولم تجر بها العادة في الواقع، كقول الشاعر عمر أبوريشة:

أوما كنت إذا البغي اعتدى   موجة من لهبٍ أو من دم

إذ يشبه المدينة في حال الاعتداءعليها بموجة من لهب أو موجة من دم، في التعبيرعن معنى الدفاع الثوري أو التضحية لنيل الحرية.

ب – إبراز المشبه في صورة يندر حضورها في الذهن عند حضور المشبه به من ذلك قوله سبحانه: ﴿**والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم**﴾ (يس/ ٣٩) فصورة (العرجون القديم ليست نادرة، ولكنها تندر عند أستحضار صورة القمر، لما بينهما من بون شاسع.

٨- وقد يعود الغرض البلاغي إلى المشبه به كما في التشبيه المقلوب كقول البحتري في وصف بركة المتوكل:

كأنها حين لجّت في تدفقها   يد الخليفة لما سال واديها

إذ هو يوهم المتلقي أن يد الخليفة في عطائها أقوى تدفقاً من البركة ليكون الغرض بيان حال المشبه به، أو بيان إمكانه. أو بيان مقداره كما في قول محمد بن وهب يمدح المأمون:

وبدا الصباح كأن غرته   وجه الخليفة حين يمتدحُ

إذ يكشف عن مقدار تألق وجه الخليفة عند المدح فشبه به الصباح في أول إشراقته، على نحومن المبالغة والاستطراف وبيان صفة المشبه به على المبالغة.

٩- بيان الإهتمام بالمشبه به، على نحويكشف عن عناية المتلقي بصورة المشبه به، أكثر من المشبه، كأن يشبه الجائع وجه امرأة جميلة بالرغيف، أو يشبه القمر بالرغيف أيضاً. وكل ذلك يشير إلى اتصال الأغراض البلاغية لأسلوب التشبيه بالمشبه على نحوعام وبالمشبه به على نحوخاص، وبالفيض الشعوري والتعبير الوجداني للمنشيء على السياق الأخص، إذ أن الذات الشاعرة التي تعيش الواقع

وتهجس التعبير عنه عاطفة ووجدانا هي التي تبدع الغرض البلاغي لأسلوب التشبيه إثر إبداعها لغة التشبيه أولا. وقد تتعدد الأغراض بحسب توجه الذالت القارئة، أو وعي المتلقي، لأن فاعلية النصّ الفني تبعث المتلقي على التخييل، وإثراء أو جهة القراءة ومنها قراءة الغرض البلاغي للجملة التشبيهية في سياق النصّ.

رابعاً: في تشبيهات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

لغة القرآن العظيم، أعجازية في بنائها؛ أداءاً ولفظاً ومعنى. وكل أسلوب فيها ينفرد بخصائص تميزه من كلام البشر، وفي أسلوب التشبيه أنفرد البيان القرآني بالتعبير عن المعنى بوصفه حقيقة تضمرها لغة التشبيه وليس من جهة أن فنية التشبيه تتوفر على قدر من الموضوعية تحفل بالمعنى الحقيقي المراد، ويأتي الأشتغال الفني لزيادة التأثير في المتلقي، ذلك أن الفني في أساليب التعبير في الخطاب القرآني ليس فنياً مجازياً، ولا تخييلاً يعيد التفنن بالواقع راسماً واقعاً مجازياً، إنما هو صورة الواقع، بما يجعل المتلقي مطلاً على الحقيقة من خلال أبعاد الصياغة في ذلك الأسلوب، فإذا كانت التشبيهات في كلام الناس تخضع لبيئة مجتمع ما، وعنها تصدر وبها تتأثر فإن تشبيهات القرآن تصدر عن بيئة كونية وليس عالمية فقط. وإذا كانت التشبيهات العامة في سائر الكلام تتفنن أسلوبياً للتأثير وموضوعيا للتجميل، فإن تشبيهات القرآن تتضمن الحقيقة وتستبطن أبعادها حتى أن البعد المجازي فيها هو بعد حقيقي في الوصف، وخياليته تضمر المعنى المتجدد المنفتح على القراءة والتأويل الكاشفين عن المعنى وأبعاده. وإذا كانت الدقة غير مشروطة ولاحاضرة في عموم التشبيهات بسبب مايتيحه مجاز التشبيه من قدرة على التخييل وتخطى المألوف فإن الدقة في تشبيهات القرآن موصولة بالمعنى وكاشفة عنه بما تكون فيه صور المجاز التشبيهي وجها من وجوه الحقيقة ومعنى من معاني الواقع. وإذا أختلفت لغة التشبيه في أختيار الألفاظ عند كاتب واحد أو تجربة أديب واحد، فإن تشبيهات القرآن تسير على نهج من التناسب في الأداء وفي التصوير وفي إبداع المعنى. حتى أنفرد أسلوب التشبيه بملامح معينة مّيزت تشبيهات القرآن العظيم بخصائص منفردة متفردة، نهجاً وإبداعاً. أما في تشبيهات الحديث النبوي الشريف فإن أستيعاب التعبير إبعاد المعنى والأحاطة بها لتصل المتلقي متضمة الحقيقة مستوعبة إياها عبر لغة التشبيه في الحديث الشريف تدعوالمتلقي إلى أستشراف الخصائص الفنية في أداء المعنى الموضوعي، والموضوعية في تصوير الواقع، وهو ماسيذهب هذا المبحث إلى بعضه فيما يأتي:

أ - في تشبيهات القرآن العظيم:

أفاض البلاغيون خاصة والمفسرون والمعنيون بلغة الخطاب القرآني العظيم عامة، في دراسة تشبيهات القرآن، أسلوباً ومعاني، على نحوكشفوا فيه عن خصائص ميّزت تلك التشبيهات من غيرها[١٢] ويمكن أن نشير إلى بعض منها مما تمسّ الحاجة إليه هنا وهو :

١- يقرأ المتلقي شيوع التشبيه التمثيلي أو المركب (الصورة) في تشبيهات القرآن، بشكل يلفت النظر، لاتصال ذلك بقوة ايضاح المعنى، مقروناً بدلالة اللفظ تعبيراً وبدلالة صورة الشيء في الواقع تصويراً بما يدعوإلى التامل والتفكر، وقد قال ابن

الأثير: ((إنك إذا مثلت الشيء بالشيء، فإنما تقصد به اثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أو كد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه، ألا ترى أنك إذا تشبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالا حسنا يدعوإلى الترغيب فيها. وكذلك إذا شبهتها بصور شيء أقبح منها، كان ذلك مثبتا في النفس خياراص يدعوإلى التنفير عنها)) [١٣] والصورة في التشبيه تبعث على التامل وتدعوإلى الترغيب وكذلك إلى الترهيب والنفور؛ فممّا يدعوإلى النفور ممن لم يؤمن بآيات الله وكفر بها تصوير القرآن لحاله، إذ وصف ذلك الكافر المعرض عن آيات الله بأن مثَلهُ كمثل الكلب: ﴿**فمثله كمثل الكلب إن تحمل عليه يلهث أو تتركه يلهث**﴾ {الأعراف/١٧٦} ومن ذلك تشبيه اليهو د الذين أنزلت عليهم التوراة ولم يعملوا بها بالحمار الذي يحمل الأسفار ولا يعي ما فيها: ﴿**مثل الذين حملوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل اسفاراً**﴾ {الجمعة/٥} ومما يدعوإلى الترغيب تشبيه الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله بالحبة التي تنبت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة، ﴿**ومثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مئة حبة، والله يضاعف لمن يشاء**﴾ {البقرة/٢٦١} ومما يدعوإلى التأمل والتدبّر العميق الإستشراف قوله تعالى: ﴿**الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دريّ يوقد من شجرة مباركة زيتونةً لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولولم تمسسه نار نورٌ على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكلّ شيء عليم**﴾ {النور/٣٥} إن نور الله في قلب المؤمن باعث تأمل ونور دال على البصيرة، وكل عناصر التشبيه في هذه الآية المباركة تدعوإلى التفكر وتبعث على التأمل: (المشكاة، المصباح، الزجاجة، الزيت الذي يوقد منه المصباح، الزيتونة التي ما هي بشرقية ولا غربية...). وقد أفاض العلماء والمفسرون والبلاغيون والأدباء في قراءة مظاهر الترغيب في آيات القرآن ومنها في التشبيهات، وكذلك مظاهر الترهيب، وكذلك المظاهر التي تظمنتها تشبيهات تبعث على التأمل، وفي كل ذلك نان ((التشبيه القرآني ذوصور دانية بالحركة والاستثارة والتلوين، وهذه الصور قد هدفت – بضم بعضها إلى بعضها الأخر – تقريب الأشياء وإبراز الحقائق، واستخلاص العظات والبينات؛ فيما تنبته الأرض، وما يهبط عليها من السماء، وفيما تتقاذفه الرياح، وفيما يطرأ عليها من تقلبات المناخ وتصريف الأجواء، وما يصاحب ذلك من نور وظلام، ورعد وبرق وليل ونهار وموج ولجج وسحاب وضباب وأصداء وأصوات، وما تثيره هذه العوالم مجتمعة أو متفرقة من رعب وفزع أو أمن وأستقرار))[١٤].

٢- اتصفت تشبيهات القرآن بالكونية في تعبيرها عن بيئة كونية عامة، وليست مختصة بالبيئة العربية فقط أو ببيئة الجزيرية العربية، إنما جاءت عالمية في أنسانيتها كونية في بيناتها، هي تشبيهات ((غير مقيدة ببيئة معينة فلم تنحصر في عصر دون عصر، ولم تقتصر على مكان دون مكان، إنما هي تشبيهات عامة، تستمد

من الطبيعة عناصرها، وتأخذ من الكون أجزاءها، فليست لفينة خاصة، ولا لقوم بأعيانهم، فمشهد الماء الذي ينزل من السماء فتحي به الأرض، ومشهد الأرض الذي ينبت فيكون له شطأه الذي يحيط به، والسراب في الفلاة، والظلمات في البحر، والموج والأمواج المتلاطمة، والرماد الذي تبدده الرياح في يوم عاصف، والفراش المبثوث والعهن المنفوش والجبال والخشب المسندة، والجنة بالروضة المرتفعة، كل هذه العناصر وغيرها مما لا يختص به زمان معين أو مكان معين أو جنس معين))[١٥] وكونية التشبيهات وعموميتها موصول بوجهة الخطاب القرآني، إذ هو لكل الناس في كل زمان ومكان، والمعنى اثر ذلك كله منفتح على القراءة التأويلية الهادفة إلى استشراف المعنى بوصفه الجزء الجوهري في بنية الأشياء، وهو في وعي الإنسان الحياة نفسها.

٣ـ الخيال في تشبيهات القرآن هو منتج وباعث تأويله وليس ترفاً فنياً، ولذا جاء مكثفاً عميقاً غنياً متصفا بالثراء في خلق المعنى وفي تعبيره ((يحمل كثيرا من التفصيلات والجزئيات التي تتضافر جميعها على تشكيل صورة مجسدة محسوسة تحمل ظلالا كثيفة من المعاني والإيحاءات، أن صورة التشبيه القرآني هي صورة عالم بأكمله، زاخر بالدلالات والأخيلة والمشاعر، ترفدها عناصر مختلفة من حركة وصوت ولون.....))[١٦] وإن من التشبيهات القرآنية التي تحت خيال المتلقي على استشراف المعنى بالصدور عن ثراء الكلمة الطيبة، ذلك التشبيه الذي يمثل الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة، في معنى دوام العطاء وثرائه وتواصله بين الناس. والكلمة الخبيثة بالشجرة الخبيثة في معنى رفض الشر ونزوع الإنسان إلى التخلص منه، وقد قال سبحانه: ﴿**ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة، أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتى أكلها كل حين باذن ربها ويضرب الله الامثال للناس لعلهم يتذكرون ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار**﴾{ابراهيم/٢٤-٢٦}.

٤ـ هيمنة أداة التشبيه، إذ ترد في بنية التشبيه، سواء بوصفها حرف (الكاف) أو حرف واسم (كأمثال) وحين لا ترد يكون الكلام مشعرا بها موحيا بالإشارة إليها: ﴿**وترى الجبال تحسبها جامدة وهي تمر مرّ السحاب**﴾{النمل/٨٨} إذ الفعل (مر السحاب) يشير ضمنا إلى (الكاف) المضمرة، كما (كأن) المضمرة في الفعل (حسب) في قوله تعالى: ﴿**إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منشورا**﴾{الإنسان/١٩} فالفعل حسبتهم مشعر ب(كأن) وقد تتكثف أدوات التشبيه كما في قوله سبحانه: ﴿**إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون**﴾{آل عمران/٥٩} وإن وضوح أداة التشبيه في تشبيهات القرآن موصول بدقة التشبيه في الاحاطة بالمعنى وبناء الجملة بما يجيء الخطاب واضح الأبعاد في تصوير المعنى وتقريبه من وعي المتلقي، والإيحاء بالحقيقة الموضوعية حتى في مجازية التشبيه إذ المعنى موصول بالحقيقة وكاشف عنها.

٥ـ القرآن موجه لبني آدم من الأحياء فهو للإنسان خاصة في كل شيء، وإليه يتوجه خطابه، فهو يشبّه له، ويشبّه به، ويجعله محور كل شيء في الكون، إذ كل شيء مسخر له، وفي تشبيه القمر بالعرجون القديم تقريب لصورة القمر من الإنسان،

وفي تشبيه السفن بالأعلام، تقريب للسفن من الإنسان، وفي تشبيه الموج بالظلل تقريب للموج من فهم الإنسان، وكذا في تشبيه الجبل بـ(الظلة) حيث العرجون القديم والأعلام والظلل والظلة، قريبة من الإنسان مسخرة له بوضوح أكثر من القمر والسفن العظيمة إذ هي معلومة عند بعض الناس، وكذا الموج والجبال الهائلة. ان تشبيه الشيء العظيم الهائل الذي يصعب على الإنسان الاحاطة به والهيمنة عليه بالشيء البسيط الذي يقع في متناول الناس، ويتصل بكل أشيائهم أو بعضها، إنما يشير إلى تسخير كل شيء للأنسان، وإلى توظيف لغة التشبيه في أيضاح هذا المعنى.

٦ـ يتضمن التشبيه القرآني تسخير كل الموجودات لإبداع المعنى البياني على نحوباعث على التأمل، ومكتنز بالمعنى العميق ((وهبات الطبيعة في المناخ والمياه والتربة والأنبات لمسات بيانية تشخيصية للتشبيه القرآني متجانسة كل التجانس، بما يحقق العمق الفني بأرقى مدركات التشبيه لتقريب المعنى العقلي البعيد فتجعله في متناول الفهم والتخييل عند الإنسان))[١٧] ولذا يرد تشبيه العقلي بما هو حسي مادي ملموس لتتضح الصورة، ويتبدّى المعنى للمتلقي دالاً كاشفاً عن اضاءات وإيحاءات لمن يمتلك بصيرة نافذة في قراءة النصّ الاعجازي واستشراف معناه.

٧ـ تتصف بنية التشبيه من جهة طرفيها الرئيسين بالتناسب الدقيق مع الغرض الذي تذهب إليه لغة التشبيه، حتى إذا جاء الشيء الواحد مشبها به لأكثر من مرة، وهو في كل مرة يتضمن معنى في صفة جديدة يكشف عنها التشبيه الجديد، ولا سيما أن الألفاظ في التعبير القرآني ترد على وفق نظام متناسق، إذ ترد كل لفظة في الخطاب القرآني مقصودة لمعناها الذي تعبر عنه، فلا تعوّض عنه غيرها، وهكذا في أساليب التعبير ومنها التشبيه.

٨ـ أسلوب التشبيه في القرآن يقتضيه المعنى، وهو يبدع المعنى بما لايكون فيه أي أسلوب آخر معبرا عن المعنى نفسه، فكما اللفظ لا يغني عنه غيره مكانه، فكذلك الأسلوب. ((يعمد القرآن الكريم إلى أسلوب التشبيه في القضايا الخطيرة ذات الشأن، فهو لا يأتي بهذا الأسلوب الا حينما يكون هناك أمر يراد تقريره وتثبيته في النفوس، وهذا ما يجعله يختلف عن كثير من التشبيهات عند الناس))[١٨] وان تشبيهات القرآن كلها لا تخلوعن كونها تشبيه محسوس بمحسوس أو معقول بمحسوس الا في تشبيهين اثنين هما في قوله سبحانه: ﴿**طلعها كأنه رؤوس الشياطين**﴾ {الصافات/٦٥} إذ المشبه لا تدركه الحواس، ولما كانت النفوس تشمئز منه وتنكر صورته فقد جاء مشبها به. وفي قوله تعالى: ﴿**فلما رآها تهتز جان ولى مدبرا ولم يعقب**﴾ {القصص/٣١} اذافسرنا بذلك المخلوق من النار، ووجه الشبه الخفة والسرعة. أما على تفسير أن الجان (الحية الصغيرة) فيكون تشبيه محسوس بمحسوس[١٩].

٩- وردت صيغة (كذلك) دالة على أداة التشبيه في جملة تشبيهية كان المخاطب فيها محتاجا إلى أقصى الوضوح والأيضاح، ترهيبا له من عذاب الآخر أو توكيدا لحصول رحمة الله وتحققها، ومن الترهيب قوله سبحانه: ﴿ **كذلك العذاب ولعذاب الآخرة أكبر لوكانوا يعلمون**﴾ {القلم/٣٣} ومن توكيد نعمة الله قوله سبحانه: ﴿**قالت رب أني يكون لي ولد ولم يمسني بشر، قال كذلك يخلق الله مايشاء**﴾ {ال عمران/٤٧}. إذ يعدها بعض الدارسين دالة على التحقيق والتثبيت وليست التشبيه، وأغلب المفسرين

يعدونها دالة على التشبيه. وقد ترد أداة التشبيه دالة على التساوي بين المشبه والمشبه به، كما في قوله سبحانه: ﴿**إنا أو حينا إليك كما أو حينا إلى نوح والنبيين من بعده**﴾ {النساء/١٦٣} وقد ترد للتهكم كقوله سبحانه: ﴿**وقد جئتمونا فرادى كما خلقناكم أول مرة**﴾ {الأنعام/٩٤} وقد تأتي للأيضاح كقوله تعالى: ﴿**خلق الإنسان من صلصال كالفخار**﴾{الرحمن/١٤} وقوله تعالى: ﴿**وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بأذني فتنفخ فيها فتكون طيرا بأذني**﴾ {المائدة/١١٠}[٢٠].

١٠- قد يرد التشبيه في الخطاب القرآني لغير التشبيه كما في قوله تعالى: ﴿**أو كالذي مرّ على قرية وهي خاوية على عروشها قال أنى يحي هذه الله بعد موتها**﴾ {البقرة/٢٥٩} فيكون السياق العام للآية مشيرا إلى تساؤل مفاده: ألم ينته إلى علمك مثل الذي مرّ على قرية، إذ الكلام معطوف على ما قبله وهو قوله تعالى: ﴿**ألم تر الذي حاج ابراهيم في ربه**﴾ {البقرة/٢٥٨} فيكون تقدير سياق التشبيه هو : أريت كالذي حاجَ إبراهيم في ربه أو كالذي مرّ على قرية، وموضع (الكاف) نصب بفعل (تر).

وقد يرد التشبيه في بعض آيات القرآن مطويا ومقدرا، كما في قوله تعالى: ﴿**أفمن هو قائم على كل نفس بما كسبت وجعلوا لله شركاء قل سموهم**﴾ {الرعد/٣٣}. وتقدير سياق التشبيه في هذه الآية هو ، أخمن هو رقيب حفيظ على عمل كل انسان، لا يخفى عليه شيء من أعمال العباد، وهو الله تعالىكمن ليس بهذه الصفة من الأصنام التي لا تسمع ولا تنفع؟ أي هل الله مثل شركائهم؟ فالمشبه به مطوي محذوف، يفهم من قوله تعالى: ﴿**وجعلوا لله شركاء**﴾[٢١].

ومن ذلك فلغة التشبيه في الخطاب القرآني الكريم تؤسس لأنواع التشبيه، إذ تصدر عنها تلك الأنواع، وإنما يقرؤها المتلقي في ضوء ما يفصح عنه البيان القرآني وليس في ضوء الآليات البلاغية المعدة مسبقا فقط. لغة التشبيه لغة تتبدّى عناصرها عند الاستخدام، ونحن معنيون بقراءتها أثر الصدور عن كيفيات الأستعمال، وثراء تلك الكيفيات في إبداع المعني، وفي تصوير الواقع، على نحويكون فيه ذلك التصوير دالاً على الواقع بأعمق عبارة ومشيراً بأدل معنى، وهنا يرد الفني صانعا للموضوعي وكاشفا عن الواقع وليس زينة جمالية للتأثير في المتلقي فقط.

ب - في تشبيهات الحديث النبوي الشريف:

إن التأمل في لغة الخطب النبوية المباركة ولغة الأحاديث النبوية الشريفة، يلحظ أرتفاع المتكلم على أبعاد اللغة واحاطته بمسافات الكلام، بما يجعل المعنى بين يدى اللفظ واضحاً، والقصد إلى الأيضاح في سياقات الكلام بادياً، ويجيء المعنى صادراً عن اللفظ مباشرة حين يكون الأسلوب المباشر هو أفصح البنيات والقصد إلى المعنى من خلاله أو ضح الطرق، وحين لايكون للمجازية حاجة، لذا يصدر وضوح عن ثراء اللفظ في الأحاطة بالمقصود الموصول بالواقع، أو المقصود الموصول بالفكر.

أما إذا جاء المعنى صادراً عن شيء من لغة المجاز، فلأن بنية المجاز نفسها تفصح عن المعنى فلا غني للمتكلم عنها، وأخيلة المجاز الصادرة عن ثراء اللفظ تحمل من المعنى مالاسبيل إلى الأبانة عنه الا بهذا الأسلوب من المجاز. ولما كان الأيضاح والأقناع والهداية، والكشف عن المعنى المنقذ، المعنى الدليل، المعنى الهادي، فقد كانت أساليب البيان غير واردة في الخطاب أو الحديث لذاتها، إنما لحاجة المعنى إليها في التصوير والتعبير، والإشارة إلى حاجة المتلقي إلى التأمل والتفكير في محاولات فهم المعنى وإدراكه.

وإثر قراءة خطب الرسولﷺ وأحاديثه الشريفة بدت أساليب المجاز الصادرة عن علاقات المشابهة حاضرة بقوة تكاد ترتفع على أساليب المجاز الصادرة عن علاقات المجاورة بما كان فيه أسلوب التشبيه والإستعارة، أقوى حضوراً من أساليب المجاز المرسل والعقلي والكناية. وكأن دلالة اللفظ على المعنى بأسلوب التشبيه أو بأسلوب الإستعارة؛ تتيح للمتلقي أن يتدبر كيفيات التعبير التي يعبر فيها لفظ عن معنى، وكذلك الكيفيات الأخرى التي يعبر فيها الشيء المادي عن معنى، وكذلك الكيفيات الأخرى التي تعبر فيها صلات المشابهة بين الأشياء عن معنى على نحويتضح فيه المشبه والمشبه به، بشكل مباشر أو على نحوآخر يقوم فيه المشبه به مقام المشبه كما في الإستعارة التصريحية، أو يكنى عن المشبه به بما يدل عليه، كما في الإستعارة المكنية، أو يكون التركيب كله في سياق دال على المشبه به، حين يكون المعنى المضمر في الكلام مشبهاً، كما في الإستعارة التمثيلية، وكل ذلك يجعل من علاقات المشابهة أساليب فاعلة في التصوير وفي التعبير، وفي رسم صور الواقع وأيضاح معانيه من دون ان يكون التفنن اللفظي ظاهرة مقصودة لذاتها، كلام رسول اللهﷺ موصل بمقتضيات الرسالة السمأو ية ومشير إليها بالعبارة الواضحة والدليل الهادي من الكلام المباشر أو الدليل الهادي من الكلام المجازي؛ كأن حاجة الرسالة إلى التعبير باللغة كلاما وبمظاهر الواقع إيحاءً وباللائق بين الأشياء معاني، وبصلات الافكار بعضها ببعض، والوقائع بعضها ببعض، وهكذا مع سائر موجودات الحياة حين تكون كلاما للحال أو جزءاً من لسان المقال عبر (أسلوب المشابهة) في التشبيه والإستعارة، حين يوظف المتكلم كل ذلك في أو ضح عبارات تفصح عن المعنى مباشرة، أو تشير إليه على نحويبعث على التفكر؛ إذ يتكلم (أسلوب التشبيه) مفصحاً عن المعنى عبر علائق المشابهة بين الأشياء والصفات بما يأتي الكلام فيه قاصداً بيان المعنى فيما هو مشترك بين المشبه والمشبه به، أي بين اللفظ واللفظ أو بين اللفظ وشيء مأخوذ من واقع الحياة، بما يجد المتلقي معه أن الكلام ليس لفظاً فقط، إنما هو – أيضاً – مظاهر ووقائع وأفكار ورؤى كلها في سياق الكلام تفصح عن معنى وتأتي براعة المتكلم لترتفع بتوجيه الألفاظ عبر سياقاتها والسياقات عبر أبعادها في أشكال من الأداء الكلامي يكون المعنى فيه ظاهراً، والقصد إلى الواقع مكشوفا، والمتلقي إليه – بعد ذلك – مستجيبا؛ واثر ذلك كان كلام الرسول الأكرمﷺ كريماً في الأحاطة بالمعنى المقصود، مباركاً في جعل اللفظ والواقع بكل أشيائه روافد في أثراء الكلام وإيصال المعنى، من دون تغريب ينأى بالمعنى وغرابة يضيع فيها اللفظ. وذلك في صفات كلام الرسولﷺ شأن عام واضح؛ إذ قالﷺ: ((أنا أفصح العرب بيد أني من قريش)) ولما كان رسول الله محيطا بجوامع الكلم فقد كان ((لأسلوب التشبيه

والتمثيل في حديثه الأثر الطيب، حثاً على فضيلة، وترغيباً في خير، أو تحذيرا من رذيلة، وتنفيرا من شر. والحق أن الموضوعات التي عرض لها أسلوب التشبيه في السيرة النبوية المطهرة موضوعات خطيرة من جهة وكثيرة من جهة أخرى. وفي كثير من الاحيان كان ﷺ يعمد إلى التصوير العملي ليكون وسيلة ايضاح لما يريد))[٢٢] وقد كان أسلوبه في الأحاديث الشريفة وفي خطبه الباركة مميزاً، لغة وموضوعاً وأفكارا، حتى يصعب بل يتعذر الوضع عليه لمن تدبّر كلامه النبوي الشريف، وعرف بعض سماته وخصائصه حتى أن أولئك الذين عملوا على تقليد كلام الرسول ﷺ في اللغة والأسلوب لم يرتفعوا إليه ببيانهم؛ ((فقد أو تي جوامع الكلم، واختصر الكلام له أختصارا، وأن أقواله وأحاديثه ﷺ نماذج أدبية رفيعة، يغترف من معينها الثر أصحاب البيان، وأرباب القلم. وقد أكثر ﷺ من ضرب المثل والتشبيه، واعتماد الصورة البيانية في الكلام، وجمعت التشبيهات النبوية بين الجمال الأدبي والتعبير عن الغرض الذي سبقت لأجله، فكانت نماذج رفيعة في التصوير الفني، تعانق فيها النضج والغاية الرفيعة))[٢٣] ولأيضاح هذا الكلام التنظيري سنعرض لبعض من الأحاديث النبوية الشريفة التي صدرت في التعبير عن المعنى عن أسلوب التشبيه وهي كثيرة جدا، ذات ثراء خاص، وسأعتمد كثيراً على الأحاديث التي أو ردها الشريف الرضي في كتابه الشهير (المجازات النبوية) إذ عرض فيه لمئة وثلاثة وستين حديثا نبويا شريفا منها:

١- قوله ﷺ في الخيل: ((ظهو رها حرز وبطونها كنز)) إذ التشبيه بليغ، ووجه الشبه في الجملة الأولى الحماية والمنعة والقوة. أما في الجملة الثانية فوجه الشبه النفع، أما الغرض البلاغي فبيان إمكان المشبه.

٢- قوله ﷺ: ((مضر صخرة الله التي لا تنكل)) إذ التشبيه تمثيلي، يصور قبيلة مضر المعروفة في ثباتها على الحق ودفاعها عنه بالصخرة الراسية أو الهضبة الثابتة التي لا تزحزح عن مقرها ولا تحيد عن الحق. ووجه الشبه الثبات على الحق أو التمسك بالصواب بعد إدراكه، والغرض البلاغي بيان حال المشبه.

٣- قوله ﷺ في كلام للأنصار: ((أنتم الشعار، الناس الدثار)) وهذا تشبيه بليغ، إذ يشبه الأنصار في قربهم منه بالشعار، فوجه الشبه القرب والأختصاص، والغرض البلاغي بيان حال المشبه، ويقول الرضي: الحديث كناية عن القرب منه والأختصاص به، تشبيها ببطانة الثوب التي تلي الجسد وتكون أقرب إلى البدن.

٤- قوله ﷺ في الحمّى: ((الحمّى رائد الموت وهي سجن الله في الأرض، يحبس بها عبده إذا شاء ويرسله إذا شاء)) فالتشبيه بليغ، ووجه الشبه منه العلامة الواضحة أو الإشارة الدالة، والغرض البلاغي بيان حال المشبه.

٥- قوله ﷺ: ((الحياء نظام الأيمان)) فالتشبيه بليغ وغرضه البلاغي البعد عن المعاصي أو العصمة من الأثام والبعد عن مقاربة الخطايا، والغرض البلاغي بيان حال المشبه. وقد قال الرضي:

ان الحياء يجمع صفات الايمان الحميدة كما يجمع السلك فرائد النظام.

٦- وقوله ﷺ: ((الحجاز قطيفة الايمان)) وهذا تشبيه بليغ، يصور الحجاز في إحاطتها بالأيمان ورموزه بالقطيفة الجميلة وهي تحيط بالبدن، سترا وحفظا. والغرض تجميل المشبه الجميل.

٧- قوله ﷺ: ((الناس معادن)) وهذا تشبيه بليغ، ووجه الشبه فيه التنوع الأيجابي الصادر عن التعدد، والغرض البلاغي منه بيان امكان المشبه. وقد قال الرضي: ((إنه عليه الصلاة والسلام شبه الناس بالمعادن التي تكون في قرارات الأرض فلا يحكم على ظواهرها حتى يستخرج دفائنها ويستنبط كوامنها،.... فيخرج البحث جواهرهم ويمحص الامتحان مخابرهم. فيكون هنا وجه الشبه –بحسب كلام الرضي – اظهار المعنى بالأختيار – أما الغرض البلاغي فبيان المشبه.

٨- قوله ﷺ: ((الولاء لحمة كلحمة النسب، لا يباع ولا يوهب)) إذ يصور الحديث إلتحام الولي بوليه بصورة التحام النسيب بنسيبه أو بقريبه في استحقاق الميراث، وهذا تشبيه صورة، ووجه الشبه منه التماسك والتواصل أو المشابكة والمخالطة، والغرض منه بيان أمكان المشبه.

٩- قوله ﷺ: ((المؤمن موه راقع)) وهو تشبيه تمثيلي، المراد منه؛ أن المؤمن اذاأساء أحسن وإذا أخطأ ندم، فكأنه يوهي دينه بمعصيته ويرقعه بتوبته، فشبهه ﷺ بمن يخرق ثوبا ثم يبادر إلى رقع ما خرق. وجه الشبه سرعة العودة للحق، أو التوبة من الذنب، أو الأصلاح بعد الخطأ، والغرض البلاغي منه بيان حال المشبه.

١٠- قوله ﷺ في جملة كلام ضربه مثلا: ((ان الله سبحانه جعل الإسلام داراً، والجنة مأدبة، والداعي إليها محمدا صلى الله عليه وآله)) فقام الإسلام مقام الدار المنتجعة التي تقصد لطلب المأكل والمأو ى، واقام الجنة مقام المأدبة المصطنعة التي يصطنعها الناس للطعام، والنبي ﷺ مقام الدال عليها والداعي إليها. وإنما شبه عليه ﷺ الإسلام بالدار من حيث كان جامعا لأهليه لسن فيه، وشبه الجنة بالمأدبة من حيث مجتمع الشهو ات ومنتجع اللذات، وشبه نفسه ﷺ بالداعي إليها، من حيث كان المرشد إلى الإسلام والهادي للأنام، صلى الله عليه وآله الطيبين الأخيار، ويبدوالرضي في شرح الحديث هنا معنيا بايضاح المعنى الموضوعي وأبعاد الصورة المباشرة التي ترسمه ببيان بليغ.

١١- قوله ﷺ: ((أنا النذير والموت المغير)) فهو تشبيه بليغ، في معنى الانقاذ في (أنا النذير) وفي معنى (الاستهداف) في (الموت المغير)، إذ يقول الرضي: كأنه ﷺ شبه الموت الذي يطلع الثنايا ويطلب البرايا بالجيش المغير الذي يهجم هجوم السيل ويطرق طروق الليل، وشبه نفسه ﷺ بالنذير المتقدم أمامه، يحذر الناس، وهو مصداق لقول سبحانه وتعالى: ﴿**إنْ أنا إلا نذيرٌ لكم بين يدي عذاب شديد**﴾.

١٢- قوله ﷺ من جملة كلام: ((العلم خليل المؤمن، والحلم وزيره، والعقل دليله، والعمل قيمه، واللين أخوه، والرفق والده، والصبر أمير جنوده)) إذ يتضمن هذا الحديث سبع جمل تشبيهية، والمعنى فيها يفصح عن نفسه عقلا وحساً، والتشبيه فيها لبيان حال المشبه.

١٣- قوله ﷺ: ((الأحتباء حيطان العرب، والعمائم تيجان العرب)) إذ التشبيهان بليغان، ووجه الشبه في الأول الاستناد أو الأتكاء، ووجه الشبه في الثاني الوقار والهيبة، أما الغرض البلاغي في الأول فهو بيان حال المشبه، وفي الثاني تجميل المشبه. وقد قال الرضي: ((استعملت العرب الحبوة في قعودها لتقوم مقام الحيطان، في الإستناد إليها والاعتماد عليها، كما تتساند الظهو ر إلى الجدران..... وأراد أن بهاء العرب يكون بعمائمها كما يكون بهاء الملوك بتيجانها، فإن العمائم تخص الهامة

وتتمم القامة وتفخم الجلسة، حتى أن العرب لتقول: ماسفه معتم قط.

١٤- قولهﷺ: ((والشباب شعبة من الجنون)) وهو تشبيه بليغ، ووجه الشبه منه، الثورة وسرعة الغضب، والغرض البلاغي بيان أمكان المشبه. وقد قال الشريف الرضي: المراد أن الشباب يحّسن القبيح، ويسفه الحليم، ويحل مسكة المتماسك، ويكون عذرا للمتهالك، فمن هذه الوجوه يشبه صاحبه بالسكران من الخمر، والمغلوب على العقل، ومن هناك قيل: الشباب كسر الشراب: وعليه قول الشاعر:

إن شرخ الشباب والشعر الأسـ ـود ما لم يعاض كان جنونا

والمعنى التربوي الأجتماعي الصادر عن الدعوة للحكمة هو البالغ والتأني هو الباعث إلى كل هذا.

١٥- وقالﷺ فيما رواه مسلم وأبوداو د وهو في المجازات النبوية: ((كل صلاة لا يُقرأَ فيها بأم الكتاب فهي خداج)) إذ شبه هذا الحديث الصلاة التي لا يقرأ فيها بالفاتحة، بالناقة التي ولدت ولدا ناقص الخلقة، أو ناقص المدة، ووجه الشبه هو النقص وعدم الاكتمال، مما يضيّع تمام الفائدة وهو تشبيه بليغ.

١٦- وقالﷺ فيما رواه البخاري ومسلم وغيرهما وهو من المجازات النبوية: ((ليس من ملك إلا وله حمى، وأن حمى الله محارمه)) إذ شبه الحديث ما حضره الله سبحانه وتعالىونهى عنه من الأعمال بالحمى الذي يحميه ذوالسلطان من مواقع السحاب ومنابت الاعشاب فلا ترعى فيه إلا إبله. ووجه الشبه هو الاجتناب وعدم الاقتراب. فكما أنه لا يجوز الأقتراب من حمى ملك أو ذي سلطان، لما يترتب على ذلك من إغضاب وعقاب، وأرتكاب للممنوع المحظور، كذلك لايجوز الاقتراب مما حرّم الله ونهى عنه.

١٧- وقالﷺ فيما رواه مسلم وأحمد: ((مثلي ومثلكم كمثل رجل أو قد نارا، فجعل الجنادب والفراش يقعن فيها، وهو يذبهن عنها، وأنا أحجزكم من النار، وأنتم تفلتون من يدي)) هذا التشبيه في بيان فضل النبيﷺ ورحمته بأمته وحرصه عليهم وهو تشبيه تمثيلي، شبه النبيﷺ نفسه في دفعه عن المسلمين، وشدهم عن الوقوع في الهلاك، برجل أو قد نارا، فأندفعت الجنادب والفراش تقع فيها من غير وعي، وهو يدفعها عنها حتى لا تقع فيها وتحترق. فالذنوب محرقة كالنار، وأتباع تعاليم الإسلام هو المنجاة من هذا الهلاك. فالنبي والمؤمنون من حوله ويذبهم عن الوقوع في المعاطب، كصاحب النار والفراش يتدافع إليها من غير وعي، وهو يدفعهم ويبعدهم، والجامع هو الحماية والتبصير ورد الأذى.

ونخلص من كل ماسبق ذكره في بنية التشبيه إلى أنها تتكون من تسعة عناصر هي: (جملة التشبيه + المشبه + الأداة + المشبه به + وجه الشبه + نوع التشبيه + سبب نوع التشبيه + الغرض البلاغي + السبب المبرر للغرض) ويمكن إيضاحها تعليمياً بالتخطيط والمثلة فيما يأتي:

جملة التشبيه	المشبه	الأداة	المشبه به	وجه الشبه	نوع التشبيه	السبب	الغرض البلاغي	السبب
قال تعالى: ((وما أمر الساعة إلا كلمح البصر أو هو أقرب	أمر الساعة	الكاف	لمح البصر	السرعة	تمثيلي/ مركب	وجه الشبه صورة منتزعة من متعدد	بيان مقدار المشبه	المشبه مجهو ل المقدار للناس والمشبه به معلوم
قال تعالى: ((واغضض من صوتك إنَ أنكر الأصوات لصوت الحمير))	الصوت المرتفع جداً	محذوفة	صوت الحمير		ضمني	المشبه والمشبه به في صورة غير مألوفة من صور التشبيه	تقبيح المشبه	المشبه منكور يستدعي القبح منه وفيه
قال تعالى:((إنا أرسلناك شاهداً ومبشراً ونذيرا وداعيا إلى الله بأذنه وسراجا منيرا))	الضمير (ك) في(ارسلناك) محمد ﷺالصيام	محذوفة	السراج المنير	الهداية إلى طريق الحق	بليغ	حذف الأداة ووجه الشبه معاً	بيان أمكان المشبه	تفوق المشبه والدعوة لبيان تفوقه

قال صلى اللله عليه وآله وسم ((الصيام جنة))	الصيام	محذوفة	جنة	الحماية من الأثام الكشف ورؤية الحقيقة	بليغ	حذف الأدادة ووجه الشبه معاً	بيان حال المشبه	لأيضاح حال المشبه للجميع
قال ﷺ (المؤمن مرآة أخيه))	المؤمن	محذوفة	مرآة أخيه		بليغ	حذف الأدادة ووجه الشبه معاً	بيان حال المشبه	لأيضاح حال المشبه وتمكين صورته في الأذهان

جـ - ((خطاطة مكونات بنية التشبيه))

د. تشبيهات قرآنية (مختارات)

ومن الآيات القرآنية المباركة التي صدرت في بعض معانيها، أو في كل معانيها عن بنية التشبيه، ما يأتي:

١- ﴿ألَمْ نَجْعَلِ الأرْضَ مِهَادا * وَالجِبَالَ أو تَادا﴾ النبأ: ٦-٧.

٢- ﴿خَلَقَ الإنسان مِن صَلصَالٍ كَالفخَّار﴾الرحمن١٤.

٣- ﴿وَمِنْهُمُ الَذِينَ يُؤْذُونَ النَّبيَّ وَيقُولُونَ هو أذُنٌ قُلْ أذُنُ خَيْرٍ لَكُمْ يُؤْمِنُ باللهِ وَيُؤْمِنُ لِلمُؤْمِنِينَ ورَحْمَةٌ للَذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَذِينَ يُؤْذُونَ رَسُولَ اللهِ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾التوبة٦١.

٤- ﴿وتَرَى الجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾النمل٨٨.

٥- ﴿وَالقَمَرَ قَدَّرْنَاهُ مَنَازِلَ حَتَّى عَادَ كَالعُرْجُون القَدِيم﴾يس٣٩.

٦- ﴿كَأنَّهُنَّ اليَاقُوتُ وَالمَرْجَانُ ﴾الرحمن٥٨.

٧- ﴿وَحُورٌ عِينٌ *كَأمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ المَكْنُون﴾الواقعة٢٢-٢٣

٨- ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ غِلمَانٌ لَهُمْ كَأنَّهُمْ لؤلُؤٌ مَّكْنُونٌ﴾الطور ٢٤.

٩- ﴿وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلدَانٌ مُّخَلَّدُونَ إذا رَأيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لؤلُؤاً مَّنثُوراً﴾الإنسان١٩.

١٠- ﴿إنَّا أرْسَلنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُّسْتَمِرٍّ * تَنزِعُ النَّاسَ كَأنَّهُمْ أعْجَازُ نَخْلٍ مُّنقَعِرٍ﴾القمر١٩-٢٠.

١١- ﴿وَأرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أبَابِيلَ *تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ * فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأكُولٍ﴾الفيل٣-٥.

١٢- ﴿وَتَكُونُ الجِبَالُ كَالعِهْنِ المَنفُوش﴾القارعة٥.

١٣- ﴿فَإذا انشَقَّتِ السَّمَاء فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَان﴾الرحمن٣٧.

١٤- ﴿يَوْمَ تَكُونُ السَّمَاء كَالمُهْلِ* وَتَكُونُ الجِبَالُ كَالعِهْن﴾المعارج٨ -٩.

١٥- ﴿وَأمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ *سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى القَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأنَّهُمْ أعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ﴾الحاقة٦-٧.

١٦- ﴿إنَّا أرْسَلنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاحِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ المُحْتَظِرِ﴾القمر ٣١.

١٧- ﴿فَأخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ بِالحَقِّ فَجَعَلنَاهُمْ غُثَاء فَبُعْدًا للقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾المؤمنون ٤١.

١٨- ﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَآئِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَّكُمْ وَأَنتُمْ لِبَاسٌ لَّهُنَّ﴾ البقرة١٨٧.

١٩- ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ وَإِن يَقُولُوا تَسْمَعْ لِقَوْلِهِمْ كَأَنَّهُمْ خُشُبٌ مُّسَنَّدَةٌ يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ هُمُ الْعَدُوفاحْذَرْهُمْ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾المنافقون٤.

٢٠- ﴿فَمَا لَهُمْ عَنِ التَّذْكِرَةِ مُعْرِضِينَ * كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ * فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ﴾المدثر ٤٩-٥١.

٢١- ﴿وَإِذَا غَشِيَهُم مَّوْجٌ كَالظُّلَلِ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِي.نَ لَهُ الدِّينَ فَلَمَّا نَجَّاهُمْ إِلَى الْبَرِّ فَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمَا يَجْحَدُ بِآيَاتِنَا إِلَّا كُلُّ خَتَّارٍ كَفُورٍ﴾لقمان٣٢.

٢٢- ﴿وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِسْمِ اللَّهِ مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِّي لَغَفُورٌ رَّحِيمٌ* هِيَ تَجْرِي بِهِمْ فِي مَوْجٍ كَالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَكَانَ فِي مَعْزِلٍ يَا بُنَيَّ ارْكَب مَّعَنَا وَلَا تَكُن مَّعَ الْكَافِرِينَ﴾هو د٤١-٤٢.

٢٣- ﴿فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ﴾ الاحزاب ١٩.

٢٤- ﴿نِسَآؤُكُمْ حَرْثٌ لَّكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لأَنفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُم مُّلاقُوهُ وَبَشِّرِ﴾ الْمُؤْمِنِينَ }البقرة٢٢٣.

٢٥- ﴿وَيَقُولُ الَّذِينَ آمَنُوا لَوْلَا نُزِّلَتْ سُورَةٌ فَإِذَا أُنزِلَتْ سُورَةٌ مُّحْكَمَةٌ وَذُكِرَ فِيهَا الْقِتَالُ رَأَيْتَ الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ نَظَرَ الْمَغْشِيِّ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَأَوْلَى لَهُمْ﴾ محمد٢٠.

٢٦- ﴿وَفِي عَادٍ إِذْ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ الْعَقِيمَ* ا تَذَرُ مِن شَيْءٍ أَتَتْ عَلَيْهِ إِلَّا جَعَلَتْهُ كَالرَّمِيمِ﴾(الذاريات ٤١- ٤٢).

٢٧- ﴿وَلَن تَسْتَطِيعُوا أَن تَعْدِلُوا بَيْنَ النِّسَاءِ وَلَوحَرَصْتُمْ فَلَا تَمِيلُوا كُلَّ الْمَيْلِ فَتَذَرُوهَا كَالْمُعَلَّقَةِ وَإِن تُصْلِحُوا وَتَتَّقُوا فَإِنَّ اللَّهَ كَانَ غَفُوراً رَّحِيماً﴾ النساء١٢٩.

٢٨- ﴿وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَّنثُوراً﴾ الفرقان٢٣.

٢٩- ﴿وَإِذ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ وَظَنُّوا أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ خُذُوا مَا آتَيْنَاكُم بِقُوَّةٍ وَاذْكُرُوا مَا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ الأعراف١٧١.

٣٠- ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ الْجَوَارِ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾ الشورى٣٢.

٣١- ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾الرحمن٢٤.

٣٢- ﴿إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ * طَعَامُ الْأَثِيمِ * كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ* كَغَلْيِ الْحَمِيمِ﴾الدخان٤٣-٤٦.

٣٣- ﴿سَابِقُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا كَعَرْضِ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ أُعِدَّتْ لِلَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرُسُلِهِ ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَن يَشَاءُ وَاللَّهُ ذُوالْفَضْلِ الْعَظِيمِ﴾ الحديد٢١.

٣٤- ﴿وَلِلَّهِ غَيْبُ السماوات وَالأَرْضِ وَمَا أمر السَّاعَةِ إلاَّ كَلَمْحِ الْبَصَرِ أو هو أقرب إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ النحل٧٧.

٣٥- ﴿وَأَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَلَمَّا رَآهَا تَهْتَزُّ كَأَنَّهَا جَانٌّ وَلَّى مُدْبِراً وَلَمْ يُعَقِّبْ يَا مُوسَى أَقْبِلْ وَلَا تَخَفْ إِنَّكَ مِنَ الْآمِنِينَ﴾ القصص٣١.

٣٦- ﴿وَعِندَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ * كَأَنَّهُنَّ بَيْضٌ مَّكْنُونٌ﴾الصافات٤٨-٤٩.

٣٧- ﴿وَلَقَدْ جِئْتُمُونَا فُرَادَى كَمَا خَلَقْنَاكُمْ أول مَرَّةٍ وَتَرَكْتُم مَّا خَوَّلْنَاكُمْ وَرَاء ظُهو ركُمْ وَمَا نَرَى مَعَكُمْ شُفَعَاءكُمُ الَّذِينَ زَعَمْتُمْ أَنَّهُمْ فِيكُمْ شُرَكَاء لقد تَّقَطَّعَ بَيْنَكُمْ وَضَلَّ عَنكُم مَّا كُنتُمْ تَزْعُمُونَ﴾ الأنعام٩٤.

٣٨- ﴿وَمَا أَمْرُنَا إِلَّا وَاحِدَةٌ كَلَمْحٍ بِالْبَصَرِ﴾ القمر٥٠.

٣٩- ﴿صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فَهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ﴾ البقرة١٨.

٤٠- ﴿أَمْ نَجْعَلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَالْمُفْسِدِينَ فِي الْأَرْضِ أَمْ نَجْعَلُ الْمُتَّقِينَ كَالْفُجَّارِ﴾ ص٢٨.

٤١- ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللَّهِ فَإِذا أو ذِيَ فِي اللَّهِ جَعَلَ فِتْنَةَ النَّاسِ كَعَذَابِ اللَّهِ وَلَئِن جَاء نَصْرٌ مِّن رَّبِّكَ لَيَقُولُنَّ إِنَّا كُنَّا مَعَكُمْ أو لَيْسَ اللَّهُ بِأَعْلَمَ بِمَا فِي صُدُورِ الْعَالَمِينَ﴾ العنكبوت١٠.

٤٢- ﴿قُلْ أمر رَبِّي بِالْقِسْطِ وَأَقِيمُوا وُجُوهَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَادْعُوهُ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ كَمَا بَدَأَكُمْ تَعُودُونَ﴾ الأعراف٢٩.

٤٣- ﴿وَلَقَدْ ذَرَأْنَا لِجَهَنَّمَ كَثِيراً مِّنَ الْجِنِّ وَالإِنسِ لَهُمْ قُلُوبٌ لاَّ يَفْقَهو نَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لاَّ يُبْصِرُونَ بِهَا وَلَهُمْ آذَانٌ لاَّ يَسْمَعُونَ بِهَا أُولَـئِكَ كَالأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَـئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾ الأعراف١٧٩.

٤٤- ﴿إِنَّ اللَّهَ يُدْخِلُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يَتَمَتَّعُونَ وَيَأْكُلُونَ كَمَا تَأْكُلُ الْأَنْعَامُ وَالنَّارُ مَثْوًى لَّهُمْ﴾ محمد١٢.

٤٥- ﴿أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا﴾ الفرقان٤٤.

٤٦- ﴿مَّا خَلْقُكُمْ وَلَا بَعْثُكُمْ إِلَّا كَنَفْسٍ وَاحِدَةٍ إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾ لقمان٢٨.

٤٧- ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَن تُغْنِيَ عَنْهُمْ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَوْلَادُهُم مِّنَ اللَّهِ شَيْئًا وَأُولَئِكَ هُمْ وَقُودُ النَّارِ * كَدَأْبِ آلِ فِرْعَوْنَ وَالَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَأَخَذَهُمُ اللَّهُ بِذُنُوبِهِمْ وَاللَّهُ شَدِيدُ الْعِقَابِ﴾ آل عمران١٠-١١.

شبه حال المشركين في اجتهادهم في كفرهم، والتكذيب بايات الله، وفيما سينزل بهم من العذاب، بحال ال فرعون في تكذيبهم لموسى عليه السلام، وعلى شاكله هذا التشبيه ماو رد في سورة الانفال، الآية ٥٢، والآية ٥٤.

٤٨- ﴿يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُّعِيدُهُ وَعْدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ﴾ الأنبياء١٠٤.

٤٩- ﴿وَيَسْتَعْجِلُونَكَ بِالْعَذَابِ وَلَن يُخْلِفَ اللَّهُ وَعْدَهُ وَإِنَّ يَوْمًا عِندَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ﴾ الحج٤٧.

٥٠- ﴿يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ اعْمَلُوا آلَ دَاوُودَ شُكْرًا وَقَلِيلٌ مِّنْ عِبَادِيَ الشَّكُورُ﴾ سبأ١٣ جفان كالجوابي. قصاع كبار كالحياض العظام. قدور راسيات: ثابتات على المائدة.

٥١- ﴿وَلَا تَسْتَوِي الْحَسَنَةُ وَلَا السَّيِّئَةُ ادْفَعْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ فَإِذَا الَّذِي بَيْنَكَ وَبَيْنَهُ عَدَاوَةٌ كَأَنَّهُ وَلِيٌّ حَمِيمٌ﴾ فصلت٣٤.

٥٢- ﴿فَطَافَ عَلَيْهَا طَائِفٌ مِّن رَّبِّكَ وَهُمْ نَائِمُونَ * فَأَصْبَحَتْ كَالصَّرِيمِ﴾القلم ١٩-٢٠. الصريم: الليل الأسود أو البستان المصروم.

٥٣- ﴿خِتَامُهُ مِسْكٌ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ﴾المطففين٢٦.

٥٤- ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ يَشْرَبُونَ مِن كَأْسٍ كَانَ مِزَاجُهَا كَافُورًا﴾ الإنسان ٥. أي الكافور، وهو أجود أنواع الطيب، هذه الكاس في الشذا كالكافور.

٥٥- ﴿وَالَّذِينَ كَسَبُوا السَّيِّئَاتِ جَزَاءُ سَيِّئَةٍ بِمِثْلِهَا وَتَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ مَّا لَهُم مِّنَ اللَّهِ مِنْ عَاصِمٍ كَأَنَّمَا أُغْشِيَتْ وُجُوهُهُمْ قِطَعًا مِّنَ اللَّيْلِ مُظْلِمًا أُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ يونس٢٧.

٥٦- ﴿أفمَن شَرَحَ اللهُ صَدْرَهُ لِلإسْلامِ فهو عَلى نُورٍ مِّن رَّبِّهِ فوَيْلٌ للقاسِيَةِ قُلوبُهُم مِّن ذِكْرِ اللهِ أولئِكَ فِي ضَلالٍ مُبِينٍ﴾ الزمر ٢٢.

٥٧- ﴿ لهُ دَعْوَةُ الحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِهِ لا يَسْتَجِيبُونَ لهُم بِشَيْءٍ إلاَّ كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إلى المَاءِ لِيَبْلُغَ فاهُ وَمَا هو بِبَالِغِهِ وَمَا دُعَاءُ الكَافِرِينَ إلاَّ فِي ضَلالٍ﴾الرعد ١٤.

٥٨- ﴿فمَن يُرِدِ اللهُ أن يَهْدِيَهُ يَشْرَحْ صَدْرَهُ لِلإسْلامِ وَمَن يُرِدْ أن يُضِلَّهُ يَجْعَلْ صَدْرَهُ ضَيِّقاً حَرَجاً كأنما يَصَّعَّدُ فِي السَّمَاءِ كَذَلِكَ يَجْعَلُ اللهُ الرِّجْسَ عَلى الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ﴾ الأنعام١٢٥.

٥٩- ﴿الَّذِينَ يَأكُلونَ الرِّبَا لا يَقومُونَ إلاَّ كَمَا يَقومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطانُ مِنَ المَسِّ ذَلِكَ بِأنَّهُمْ قالوا إنما البَيْعُ مِثْلُ الرِّبَا وَأحَلَّ اللهُ البَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا فمَن جَاءَهُ مَوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّهِ فانتَهَى فلهُ مَا سَلَفَ وَأمْرُهُ إلى اللهِ وَمَنْ عَادَ فأولئِكَ أصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ* يَمْحَقُ اللهُ الرِّبَا وَيُرْبِي الصَّدَقاتِ وَاللهُ لا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أثِيمٍ ﴾ البقرة٢٧٥-٢٧٦.

٦٠- ﴿وَأوفُوا بِعَهْدِ اللهِ إذا عَاهَدتُّمْ وَلاَ تَنقُضُوا الأيْمَانَ بَعْدَ تَوْكِيدِهَا وَقدْ جَعَلتُمُ اللهَ عَليْكُمْ كَفِيلاً إنَّ اللهَ يَعْلمُ مَا تَفعَلونَ* وَلاَ تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلهَا مِن بَعْدِ قُوَّةٍ أنكَاثاً تَتَّخِذُونَ أيْمَانَكُمْ دَخَلاً بَيْنَكُمْ أن تَكُونَ أمَّةٌ هِيَ أرْبَى مِنْ أمَّةٍ إنما يَبْلوكُمُ اللهُ بِهِ وَليُبَيِّنَنَّ لكُمْ يَوْمَ القِيَامَةِ مَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ﴾ النحل٩١-٩٢.

٦١- ﴿اللهُ نُورُ السماوات وَالأرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ المِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقدُ مِن شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلولمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الْأمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ * فِي بُيُوتٍ أذِنَ اللهُ أن تُرْفعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لهُ فِيهَا بِالغُدُووَالْآصَالِ * رِجَالٌ لَا تُلهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَن ذِكْرِ اللهِ وَإقامِ الصَّلَاةِ وَإيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْماً تَتَقَلَّبُ فِيهِ القُلوبُ وَالْأبْصَارُ * لِيَجْزِيَهُمُ اللهُ أحْسَنَ مَا عَمِلوا وَيَزِيدَهُم مِّن فضْلِهِ وَاللهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ * وَالَّذِينَ كَفرُوا أعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاء حَتَّى إذا جَاءَهُ لمْ يَجِدْهُ شَيْئاً وَوَجَدَ اللهَ عِندَهُ فوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللهُ سَرِيعُ الحِسَابِ* أو كَظُلمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِّن فوْقِهِ مَوْجٌ مِّن فوْقِهِ سَحَابٌ ظُلمَاتٌ بَعْضُهَا فوْقَ بَعْضٍ إذا أخْرَجَ يَدَهُ لمْ يَكَدْ يَرَاهَا وَمَن لمْ يَجْعَلِ اللهُ لهُ نُوراً فمَا لهُ مِن نُورٍ﴾سورة النور الآية٣٥-٤٠.

٦٢- ﴿إنما مَثَلُ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أنزَلنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فاخْتَلط بِهِ نَبَاتُ الأرْضِ مِمَّا يَأكُلُ النَّاسُ وَالأنْعَامُ حَتَّى إذا أخَذتِ الأرْضُ زُخْرُفهَا وَازَّيَّنَتْ وَظنَّ أهْلهَا أنَّهُمْ قادِرُونَ عَليْهَا أتَاهَا أمْرُنَا ليْلاً أو نَهَاراً فجَعَلنَاهَا حَصِيداً كَأن لمْ تَغْنَ بِالأمْسِ

كَذلِكَ نُفصّلُ الآياتِ لِقَوْمٍ يَتَفكَّرُونَ﴾ يونس ٢٤.

٦٣- ﴿مَثَلُ الَّذِينَ كَفرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لاَ يَقدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هو الضَّلاَلُ البَعِيدُ﴾ إبراهيم١٨.

٦٤- ﴿لأنتُمْ أشَدُّ رَهْبَةً فِي صُدُورِهِم مِّنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأنَّهُمْ قوْمٌ لّا يَفقهو نَ*لا يُقاتِلونَكُمْ جَمِيعاً إلّا فِي قُرًى مُّحَصَّنَةٍ أو مِن وَرَاء جُدُرٍ بَأسُهُمْ بَيْنَهُمْ شَدِيدٌ تَحْسَبُهُمْ جَمِيعاً وَقُلُوبُهُمْ شَتَّى ذَلِكَ بِأنَّهُمْ قَوْمٌ لا يَعْقِلون* كَمَثَلِ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ قرِيباً ذَاقُوا وَبَالَ أمْرِهِمْ وَلَهُمْ عَذابٌ ألِيمٌ﴾ الحشر١٣-١٥.

٦٥- ﴿أو مَن كَانَ مَيْتاً فأحْيَيْنَاهُ وَجَعَلنَا لَهُ نُوراً يَمْشِي بِهِ فِي النَّاسِ كَمَن مَّثَلُهُ فِي الظُّلُمَاتِ لَيْسَ بِخَارِجٍ مِّنْهَا كَذَلِكَ زُيِّنَ لِلكَافِرِينَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ الأنعام١٢٢.

٦٦- ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أشِدَّاء عَلَى الكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أثرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَاةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الإنجِيلِ كَزَرْعٍ أخْرَجَ شَطْأهُ فآزَرَهُ فاسْتَغْلَظَ فاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأجْراً عَظِيماً﴾ الفتح٢٩.

٦٧- ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلَ الحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاء أنزَلنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأرْضِ فأصْبَحَ هَشِيماً تَذرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُّقْتَدِراً﴾ الكهف٤٥.

٦٨- ﴿ثُمَّ قسَتْ قلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فهِيَ كَالحِجَارَةِ أو أشَدُّ قسْوَةً وَإنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفجَّرُ مِنْهُ الأنْهَارُ وَإنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فيَخْرُجُ مِنْهُ المَاءُ وَإنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ﴾ البقرة٧٤.

٦٩- ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ الَّذِي اسْتَوْقَدَ نَاراً فلَمَّا أضَاءتْ مَا حَوْلَهُ ذَهَبَ اللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِي ظُلُمَاتٍ لاَ يُبْصِرُونَ * صُمٌّ بُكْمٌ عُمْيٌ فهُمْ لاَ يَرْجِعُونَ * أوْ كَصَيِّبٍ مِّنَ السَّمَاءِ فِيهِ ظُلُمَاتٌ وَرَعْدٌ وَبَرْقٌ يَجْعَلُونَ أصَابِعَهُمْ فِي آذانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ المَوْتِ واللّهُ مُحِيطٌ بِالكافِرِينَ * يَكَادُ البَرْقُ يَخْطَفُ أبْصَارَهُمْ كُلَّمَا أضَاءَ لَهُم مَّشَوْا فِيهِ وَإذا أظْلَمَ عَلَيْهِمْ قامُوا وَلَوشَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأبْصَارِهِمْ إنَّ اللَّه عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قدِيرٌ﴾ البقرة الآيات ١٧- ٢٠.

٧٠- ﴿ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً لِلَّذِينَ كَفرُوا اِمْرَأةَ نُوحٍ وَاِمْرَأةَ لُوطٍ كَانَتَا تَحْتَ عَبْدَيْنِ مِنْ عِبَادِنَا صَالِحَيْنِ فخَانَتَاهُمَا فلَمْ يُغْنِيَا عَنْهُمَا مِنَ اللَّهِ شَيْئاً وَقِيلَ ادْخُلا النَّارَ مَعَ الدَّاخِلِينَ﴾ التحريم١٠.

٧١- ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً لِلَّذِينَ آمَنُوا اِمْرَأَةَ فِرْعَوْنَ إذ قَالَتْ رَبِّ ابْنِ لِي عِندَكَ بَيْتاً فِي الْجَنَّةِ وَنَجِّنِي مِن فِرْعَوْنَ وَعَمَلِهِ وَنَجِّنِي مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ* وَمَرْيَمَ ابْنَتَ عِمْرَانَ الَّتِي أَحْصَنَتْ فَرْجَهَا فَنَفَخْنَا فِيهِ مِن رُّوحِنَا وَصَدَّقَتْ بِكَلِمَاتِ رَبِّهَا وَكُتُبِهِ وَكَانَتْ مِنَ الْقَانِتِينَ﴾ التحريم١١-١٢

٧٢- ﴿مَثَلُ الْفَرِيقَيْنِ كَالأَعْمَى وَالأَصَمِّ وَالْبَصِيرِ وَالسَّمِيعِ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلاً أَفَلاَ تَذَكَّرُونَ﴾ هو ٢٤.

٧٣- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُونوا أنصَارَ اللَّهِ كَمَا قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ لِلْحَوَارِيِّينَ مَنْ أنصَارِي إلى اللَّهِ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ نَحْنُ أنصَارُ اللَّهِ فَآمَنَت طَّائِفَةٌ مِّن بَنِي إِسْرَائِيلَ وَكَفَرَت طَّائِفَةٌ فَأَيَّدْنَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَى عَدُوِّهِمْ فَأَصْبَحُوا ظَاهِرِينَ﴾ الصف١٤. أي كونوا يا أيها الذين أمنوا في الانقياد والطاعة لله مثل الحواريين.

٧٤- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الصِّيَامُ كَمَا كُتِبَ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ ﴾ البقرة١٨٣.

هـ - نماذج من تشبيهات الحديث النبوي الشريف:

١. ((العلم رائد، والعدل سائق، والنفس حرون)). المجازات النبوية ص١٤٣.
٢. ((والشباب شعبة من الجنون)). المجازات النبوية ص١٤٢.
٣. ((أنا مدينة العلم وعلي بابها، ولن تدخل المدينة إلا من بابها)). المجازات النبوية ص١٤٤.
٤. ((العلم خزائن ومفتاحه السؤال، فاسألوا – رحمكم الله – فإنه يؤجر أربعة: السائل والمجيب والمستمع والمحبّ لهم)). المجازات النبوية ص ١٤٥.
٥. ((اتبعوني تكونوا بيوتا)). المجازات النبوية ص ١٤٨.
٦. ((جبرائيل ناموس الله)). المجازات النبوية ص١٥٨.
في كونه موضع الأمانة والسر ومستودع النفث. وأصل الناموس المكان الذي يستجن فيه الصائد عن الوحش لئلا تراه فتنفر منه.
٧. ((الاستغفار مهدمة للذنوب)). المجازات النبوية ص ١٥٩.
٨. ((الصوم في الشتاء الغنيمة الباردة)). المجازات النبويةص١٦٢.
٩. ((قول ﷺ في حديث مشهو ر للرجل الذي يفوّتُ ابنه عليه ماله ففرقة وبذره: ((اردد على ابنك ماله فإنما هو سهم من كنانتك)) المجازات/ص١٦٤.
١٠. ((الخلق عيال الله عز وجل فأحبهم إليه أنفعهم لعياله)) المجازات/ ص ١٦٥.
١١. ((تحفة المؤمن الموت))المجازات/ص٢١٨.
١٢. ((إن الشيطان ذنب الإنسان كذئب الغنم يأخذ القاصية والشاذة)) المجازات/ص٢٢٨.
١٣. ((القلوب أو عية، بعضها أو عى من بعض))المجازات/ص٢٥٦.

١٤. ((إن المؤمن لينضي شيطانه كما ينضي احدكم بعيره في السفر)) المجازات النبوية ص٢٦٨. والانضاء التعب المؤدي إلى الهلاك، في معنى أن المؤمن يصعب قياده على الشيطان.
١٥. ((إنما هذا المال من الصدقة أو ساخ ايدي الناس)) المجازات النبوية ص٢٨٤.
١٦. ((لقد تركتكم على البيضاء ليلها كنهارها لايزيغ عنها بعدي الا هالك)) المجازات النبوية ص ٢٨٩.
١٧. ((الحجر يمين الله فمن شاء صافحه بها)) المجازات النبوية ص ٢٨٨.
١٨. ((إنما مثل العالم كمثل ينبوع من ماء يسقي بلده ومن مرّ به، وكذا العالم ينتفع به أهل بلده ومن مرّ به)) الأمثال في الكتاب والسند للترمذي ص ٣١.
١٩. ((إنما الناس كالابل المئة لاتكاد تجد فيها راحلة)) رواه مسلم وهو في الأمثال ص ٣٩.
٢٠. ((مثل الذي استردّ مأو هب مثل الكلب يقي ويأكل قينه)) رواه مسلم وهو في الأمثال ص ٤١.
٢١. ((الدعاء سلاح المؤمن وعمود الدين)) المجازات النبوية ص ١٩٨.
٢٢. ((لاترسلوا فواشيكم وصبيانكم إذا غابت الشمس حتى تذهب فحمة العشاء)) رواه البخاري ومسلم وهو في المجازات ص ٣٤٧.
والفواشي جمع فاشية وهو كل شيء ينتشر من الإبل والبقر وما إليها من الأشياء والحيوان، وفحمة العشاء ظلمة المساء، وقد شبه الظلمة بالفحمة، وهو تشبيه بليغ، أُضيف فيه المشبه به إلى المشبه.
٢٣. قال عليه السلام لمعاذ بن جبل: ((الا أخبرك برأس الأمر وعموده وذروة سنامه؟ قال: بلى يارسول الله. قال: رأس الأمر الإسلام، وعمود الصلاة، وذروة سنامه الجهاد)) رواه الترمذي واحمد وفي المجازات ص ٣٨٠.
٢٤. ((فضل العالم على العابد كفضلي على أدناكم)) الترغيب والترهيب، ١٠١/١.
٢٥. ((إنّ مثل العلماء في الأرض كمثل النجوم، يهتدى بها في ظلمات البر والبحر، فإذا انطمست النجوم أو شك أن تضلّ الهداة)) الترغيب والترهيب، ١٠١/١.
٢٦. ((مثل الذي يتعلم العلم ثم لايتحدث به كمثل الذي يكنز الكنز ثم لاينفق منه)) الترغيب والترهيب، ١١٢/١.
٢٧. ((مثل الذي يعلم الناس الخير وينسى نفسه مثل الفتيلة تضيء على الناس وتحرق نفسها)) الترغيب والترهيب، ١٢٦/١.
٢٨. ((كلكم يدخل الجنة إلا من شرد على الله شراد البعير)) رواه أحمد وفي المجازات ص ٣٨٣.

نماذج من تشبيهات شعرية:

أولاً: في التشبيه الضمني:

قال المتنبي:

١- مَنْ يهن يسهل الهوان عليه ... ما لجرح بميتٍ إيلامُ

٢- وليس يصح في الإفهام شيء ... إذا احتاج النهار إلى دليل

٣- ما كنت أحسب قبل دفنك في الثرى ... إن الكواكب في التراب تغورُ

٤- لا يعجبن مضيماً حسن بزته ... وهل يروق دفيناً جودة الكفن

٥- فإن تفق الأنام وأنت منهم ... فإن المسك بعض دم الغزالِ

٦- وما أنا منهم بالعيش فيهم ... ولكن معدن الذهب الترابُ

٧- ومن الخير بطء خيرك عني ... أسرع السحب في المسير الجهامُ

قال أبوتمام:

١- وإذا أراد الله نشر فضيلة ... طويت أتاح لها لسان حسودِ

لولا أشتعال النار فيما جاوزت ... ما كان يعرف طيب عرف العودِ

٢- وطول مقام المرء في الحي ... مخلق لديباجتيه فاغترب تتجددِ

فأني رأيت الشمس زيدت محبة ... إلى الناس أن ليست عليهم بسرمدِ

٣- لا تنكري عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالي

٤- قال أبوتمام يرثى طفلين صغيرين ماتا لعبد الله بن طاهر:

لهفي على تلك المخايل فيهما ... لو أمهلت حتى تصير شمائلا

إن الهلال إذا رأيت نموه ... أيقنت ان سيصير بدراً كاملا

٥- يعيش المرء ما أستحيا بخي ... ويبقى العود ما بقى اللحاء

قال البحتري:

١- ضحوك إلى الأبطال وهو يروعهم ... وللسيف حد حين يسطو ورونقُ

٢- وقد زاد افراط حسنِ جوارُها ... خلائق أصفار من المجد خيَّب

وحسن دراريّ الكواكب أن ترى ... طوالع في داج من الليل غيهب

قال أبوالعلاء المعري:

إذا كنت تبغي العيش فابغ توسطاً ... فعند التناهي يقصرُ المتطاوَلُ

توفىَ البدور النقص وهي أهله ... ويدركها النقصان وهي كوامل

ثانياً: في التشبيه التمثيلي أو المركب (تشبيه الصورة)

قال المتنبي:

١- يهزّ الجيش حولكَ جانبيهِ	كما نفضت جناحيها العقابُ

٢- يصف عيني الأسد:

ما قوبلت عيناه إلا ظننتا	تحت الدجى نار الفريق حلولا

٣- يصف مشية الأسد:

يطأ الثرى مترفقاً من تيهه	فكأنه آس يجس عليلا

٤- ألفت ترحلي وجعلت أرضي	قتودي والغريري الجلالا
فما حاولت في أرض مقاماً	ولا أزمعت عن أرض زوالا
على قلق كأن الريح تحتي	أصرفها جنوبها أو شمالا

قال الفرزدق في الشيب:

والشيب ينهض في الشباب	كأنهليل يصيح بجانبيه نهارُ

قال ابن الرومي يصف خبازا:

إنْ أنسَ لا أنسى خبازاً مررتُ به	يدحوالرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفة كرة	وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلاّ بمقدار ما تنداح دائرة	في صفحة الماء يلقى فيه بالحجر

وقال كعب بن زهير:

ولا تمسَك بالوعد الذي وعدت	الا كما يمسك الماء الغرابيلُ

قال إيليا أبوماضي:

ماتت أمانينا الحسان أجنة	لم تكتحل أجفانها بضياءِ
فكأنها برق تألق وانطوى	في الليل لم تلمحهُ مقلة راء

قال الأخطل الصغير:

يبكي ويضحك لا حزنا ولا فرحاً	كعاشق خطَّ سطراً في الهوى ومحا
قلب تمرس باللذات وهو فتى	كبرعم لمسته الريح فانفتحا

قال الشاعر:

أحبك في القنوط وفي التمني	كأني صرت منكَ وصرت مني
أبوح...أذن فكل هبوب ريح	حديث عنك في الدنيا وعني
سينشرنا الصباح على الروابي	على الوادي على الشجر الأغن

ثالثاً: أمثلة شعرية في لغة التشبيه من الشعر الحديث:

قال محمود درويش في قصيدة (أحمد الزعتر) أعراس/ ص ٢٣:

كان المخيم جسم أحمد
كانت دمشق جفون أحمد
كان الحجاز ظلال أحمد
صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة
صار الحصار هجوم أحمد
والبحر طلقته الأخيرة.

قال حسين القاصد في قصيدة (مسيح الفرات) أهزوجة الليمون/ص٥٢:

أكنـــت إلهـــاً؟ أكنـــت نبيـــاً	**لتبقـى مـدى الليـل فجـراً بهيّـا**
لأنــك مــا زلــت دمــع الأذان	**أصـيح (حـسينا) وأقـصد حيّـا**
رأيتـك تـضماً قلـت الحـسين	**رأيتـــك تـــضرب خلـــت عليـــا**
أيـــا بكـــر دمـــع العيـــون	**العــذارى تــودك بكــرا أبيـــا**
سـلام عليـك مـسيح الفـرات	**أشبَهتُ؟ هل كنت جرحاً سويا؟**

قال كزار حنتوش في قصيدة (طابورالأسواق المركزية) أسعد أنسان/ص١٦:

هل هذا طابور
أم ذيل ديناصور.....؟

....
مرات يتشكل كالمنجل
ليحز المندس هنا وهناك كطير الحجّل
مرات يمتد كسكين
ليغوص بعيدا في لحم الوكلاء السريين
مرات ترسمه الأطوار
قبائل (زولو)
حينا ترسمه الأمطار
نفرا مكسور دون غنائم
فيعودون الأدارج
مثل دجاج....!!!!

قال محمود درويش في قصيدة (أقبية، أندلسية، صحراء) حصار لمدائح البحر/ص٢٨:

سمرقند خيمة روحي المشرد
وخمس جهات لدمعة أمي
سمرقند خيط حرير
يعلق شاطيء واد على فرس تحمل المطرا
وصوتا تدلى من الله وانكسرا
سمرقند نهر تجعَد

سمرقند خيمة روحي المشرد
إذا انكسر القلب صاح: سمرقند هي الحجل.....
سمرقند مايترك الورد للريح
ما يترك البلبلُ
على قمر عابر في القصيدة
سمرقند ماتترك القبلُ
على شهو ة تذبل.....
سمرقند سجادة للصلاة البعيدة
سمرقند منذنة للندى
ويوصله للصدى
سمرقند وصف سريع لما يتساقط من حبنا
عندما نرحلُ
إذا انكسر القلب صاح: سمرقند
هي الحجلُ.....
قال محمود درويش في قصيدة (الارض) أعراس/ص٧٠
أسمي التراب امتدادا لروحي
أسمي يدي رصيف الجروح
أسمي الحصى اجبحة
أسمي العصافير لوزا وتين
أسمي ضلوعي شجر
وأستل من تينة الصدر غصنا
وأقذفه كالحجر
وأنسف دبابة الفاتحين !!!

هوامش الفصل السادس:

(١) ينظرالفصل الخاص (أسلوبية التنشبيه) في الشعرية المعاصرة في كتابنا (أسلوبية البيان العربي) إذ فيه دراسة تطبيقية معمقة في هذا الإتجاه.
(٢) المجموعة الكاملة، نزار قباني، ص٦٩٧.
(٣) حصارلمدانح البحر، درويش، ص٦٩ – ٧٠.
(٤) ديوان امريء القيس، ص٢١١.
(٥) مفتاح العلوم، السكاكي، ص١٤٨ – ١٤٩.
(٦) البلاغة العربية، قراءة اخرى، محمد عبد المطلب، ص ١٣٦.
(٧) إذ يصور أبوبكر الصنوبري أو راق شقانق النعمان والرياح تصعدها وتصوبها أي ترفعها وتسفلها، بصورة باعلام من الياقوت حمراء منشورة على زبرجد أخضر.
(٨) حاشية الدسوقي، ٢/ ٣١٨.
(٩) ينظر في هذا الباب تحليل (أنشودة المطر) للسياب بالصدور عن لغة التشبيه، في فصل خاص بعنوان (أسلوبية التشبيه) في كتابنا؛ أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، ص ٩٧ – ١٢٢.
(١٠) البيان في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، ص ٧٩.
(١١) أفرد ابن ناقيا البغدادي في كتابه الشهير (الجمان في تشبيهات القرآن) باباً واسعاً لخصائص التشبيهات.
(١٢) القرآنية، وهو فيها ذوبصيرة ووعي ودراسته أنموذج في بابها.
(١٣) المثل السائر، ابن الأثير، ١/٣٩٤.
(١٤) أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، ص٨٠.
(١٥) البلاغة العربية، فنونها وافنانها، د. فضل حسن عباس، ص٨٩.
(١٦) البلاغة العربية، د. وليد قصاب، ص٦٩ – ٧٠.
(١٧) أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، ص٨٣ والصورة الفنية في المثل القرآني، ص١٩٤.
(١٨) البلاغة العربية، فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، ص ١٠٧.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٠٧.
(٢٠) ينظر، الجمان في تشبيهات القرآن، ابن ناقيا البغدادي، ص ١٩٧. من بلاغة القرآن، د. أحمد بدوي، ص ٢١٢.
(٢١) ينظر، صفوة التفاسير، الصابوني، ص ٤٩٤. والجمان في تشبيهات القرآن، مقدمة المحققين.
(٢٢) البلاغة العربية، فنونها وافنانها، د. فضل حسن عباس، ص ١١٢.
(٢٣) البلاغة العربية، د. وليد القصاب، ص ٩٦.

الفصل السابع

أسلوب الإستعارة

*** توطئة:**

أولاً: أسلوب الإستعارة.

الاصطلاح.
الوظيفة.
الغاية.
أركان بنية الإستعارة.
أنواع لغة الإستعارة.

ثانيا: أقسام لغة الإستعارة وأنواعها:

١ - التقسيم الفني الرئيسي وأنواعه:
أ – الإستعارة التصريحية.
ب – الإستعارة المكنية.
ج - الإستعارة التمثيلية.
٢- التقسيم التقعيدي الثانوي وتفريعاته:
١- الإستعارة الأصلية.
٢- الإستعارة التبعية.
٣- الإستعارة الرفافية.
٤- الإستعارة العنادية.
٥- الإستعارة التهكمية.
٦- الإستعارية المرشحة.
٧- الإستعارة المجردة.
٨- إستعارة المغلقة
٩- الإستعارة التحقيقية.
١٠- الإستعارة العامية
١١- الإستعارة الخاصية
١٢- الإستعارة الفاضلة والإستعارة الهابطة.
١٣- الإستعارة غير المفيدة.
١٤- التشخيص والتجسيد في لغة الإستعارة.

ثالثاً: في إستعارات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ - في إستعارات القرآن الكريم.
ب - في إستعارات الحديث النبوي الشريف.
جـ - خطاطة المكونات التسع لبنية الإستعارة.

رابعاً: مختارات من لغة الإستعارة.

أ - من إستعارات القرآن الكريم.
ب - من إستعارات الحديث النبوي الشريف.
ج - من أستعارات الشعر العربي القديم.
د - من إستعارات الشعر العربي الحديث

*** هوامش الفصل السابع.**

توطئة:

شاع في الدراسات البلاغية أن يعد موضوع الإستعارة في باب المجاز فهو نوع من المجاز المرسل وعلاقته المشابهة، وهو أمر مألوف عند المعاصرين والقدماء بعد عصر التقعيد (عصر السكاكي وما بعده). غير أنني في هذا الكتاب، قرأت المجاز بوصفه شأنا عاما فيه التشبيه والإستعارة والمجاز المرسل والمجاز العقلي والكناية عن صفة والكناية عن موصوف والكناية عن نسبة والرمز والإسطورة والوهم والخرافة و(الفولكلور الشعبي) أو الموروثات المحلية الشعبية، وغيرها كثير. ولما كان الكتاب كله عبارة عن محاضرات على طلبة الدراسة الأولية في قسم اللغة العربية في مادة البلاغة العربية (البيان العربي) (مرحلة البكالوريوس) فقد قصدت أن أعرض بعضاً من أنواع المجاز الشائعة في البلاغة القديمة وفي البلاغة الحديثة وفي علم الأسلوب، في الأدب العربي وفي غيره، ولذا عملت على تسلسلها على نحوموضوعي فني تعليمي، فكان أسلوب التشبيه أولاً. ثم تطور التشبيه بحذف أحد طرفيه أعني أسلوب الإستعارة إذ هو تشبيه حُذف أحد طرفيه، من دون أن ألتزم بما تواضع عليه العرف البلاغي القديم. لأنني أنطلق من أن كل أسلوب بلاغي من تشبيه وإستعارة وغيرها إنما هو لغة لها خصوصية في التفكير ولها مكونات عند التعبير، ولها طرائق في التصوير، وهي في الخطاب الفني ومنه الأدبي إثراء للغة، وتعبير عن تجليات في الذوق الإنساني ونموفي فطرة البساطة في التعبير إلى مايشبه إعادة خلق واقع مجاور للواقع اليومي أو المباشر، في مجال الإستعارة يرتفع الخيال باللغة إلى مستوى الخلق الفني والتصوير الإبداعي، حتى يأتي التأمل في تأو يل المعنى أبرز معطيات الإستعارة، إذ هي لغة، وثراء خطاب الأديب أو الفنان بالإستعارة علامة على عبقريته، كما قال ارسطومن قبل. وسيعرض هذا الفصل لأسلوب الإستعارة عبر أربعة محاور هي: التحديد والتنظير والتطبيق والاختيارات التطبيقية.

أولاً: أسلوب الإستعارة:

أسلوب الإستعارة طريقة في التعبير باستخدام الألفاظ في غير ما وضعت له في الشائع المتداول، بما تكون الذائقة الفنية هي الموجه لفهم الدلالة الجديدة للفظ، بغض النظر عن كون المتكلم أو الكاتب يستعير اللفظ في معنى جديد على وفق شيء أو معنى تواضع على الأخذ به مسبقاً مع المتلقين، إنما هو يؤسس فنياص لكيفية الإستعارة، تطويرا للتفكير اللغوي، وإثراء لأبعاد اللغة عند التعبير، وتعبيرا عن كون المتكلم في كل عصر يجدد في لغته غير مقيد باستخدامات السلف. ولهذا فإن لغة الإستعارة في الشعر الجاهلي ليست هي نفسها في الشعر العباسي ثم هي عند لقدماء ليست هي نفسها عند المعاصرين لنا اليوم، ذلك أن لغة المجاز جزء من وعي الإنسان لحظة مشاركته في بناء الحياة لفظأو معنىً في المرحلة التي هو فيها، وليس فس مراحل اجداده السابقين، وإن حرص على الصدور عن كثير من طروحاتهم.

وإذا كان الذوق الإنساني في التشبيه يقول المعنى من خلال تشبيه شيء بشيء موحياً بأن القاسم المشترك بين الشيئين هو ما يوحي بالمعنى بشكل وبآخر، فإنه في الإستعارة قد اكتفى بأحد الشيئين ليجعله بحسب فاعلية السياق في الكشف عن المعنى هو اللفظ المستعار الحامل للمعنى أو الموحي به، وهو يعني نموالذائقة الإنسانية في استعمال الألفاظ من جهة، وفي استعمال الأشياء عبر اسمائها من جهة أخرى، وهنا ينفتح الخيال على اللفظ والواقع، على المعنى والمبنى، ولهذا كانت أساليب التشخيص والتجسيد والتجسيم فاعلة في صدورها عن أسلوب الإستعارة، وهو ما أفاد منه أدباء العالم كلهم في القديم (الآداب الكلاسيكية) ثم في (الكلاسيكية الجديدة) وما بعدها، ولإيضاح الخطوات الأولية المباشرة في كل ذلك سأعرض في هذا المبحث لخمسة محاور رئيسة في أسلوب الإستعارة.

١ـ الاصطلاح:

الإستعارة في الاصطلاح لبلاغي التعليمي هي اللفظ المستعمل في غير دلالته الشائعة، لعلاقة هي المشابهة بين الدلالة الشائعة والدلالة المجازية الجديدة، مع وجود قرينة لفظية يتضمنها نص سياق الإستعارة أو حالية يدركها وعي المتلقي، تحول تلك القرينة، دون أن يكون المقصود وهو المعنى الحقيقي، وتصرف ذائقة المتلقي ووعيه إلى المعنى المجازي.

حين نقرأ قوله تعالى: ﴿**واتّبعوا النور الذي أنزل معه**﴾ {الأعراف/١٥٧} نلحظ أن الآية الكريمة كلها جملة إستعارة، واللفظ المستعار فيها كلمة (النور) والمعنى الذي يذهب إليه وعي المتلقي ليس نور الشمس بل (القرآن) والعلاقة التي توحي له بأن المقصود هو (القرآن) هي علاقة كون القرآن يشبه النور في الهداية إلى الحق وإنارة السبيل وتجنب الباطل، فهي اذن علاقة مشابهة بين (لنور/ اللفظ المستعار منه) و(القرآن/ المستعار له). أما القرينة التي تحول دون قصد (نور الشمس) وتصرف القصدية إلى (القرآن) فهي قرينة نصية في (أنزل معه) فضلاً عن ذائقة المتلقي تعي هذا المعنى وتنصرف إلى فهمه.

وكأن الإستعارة هنا قامت على تناسي التشبيه في (قرآن كالنور) لتقصد أن المشبه (القرآن) هو عين المشبه به (النور) ولذا يكون التعبير أكثر مبالغة في وصف صفة الهداية أو الرشاد أو رؤية الحق واضحاً، عنداستعارة (النور) في وصف القرآن والتعبير عنه أو عن حقيقته.

وفي هذه الإستعارة يكون المعنى البياني؛ إن البصيرة تنتج البصر وتدل عليه، وذلك أن القرآن (بصيرة) وأن النور (بصر) وقد جاءت الجملة مجازاً نوعه استعارة، وليس تعبيراً حقيقياً مباشراً، فهي بصيرة في جوهرها. واللفظ المستعمل في التعبير (النور) وهو بصر مباشر، ولكن يفضي بالتأويل البسيط إلى الدلالة على القرآن وهو بصيرة صافية، وهو مايعني أن البصيرة تبدع بصرهاأو تدل عليه، وإن البصر بوصفه الحسي تكشف البصيرة معناه.

٢- الوظيفة:

تتعدد وظائف الإستعارة في الخطاب عامة، وهي في الخطاباتن الفنية ذات الإيحاءات الجمالية أكثر تعددا، وأدل على الثراء الفني من جهة الخيال، والمعرفي من جهة التأويل ومن هذه الوظائف:

أ - وظيفة الإيجاد تلك التي يصدر فيها المعنى عن بنية الإستعارة صدورا فنيا كامنا في كيفية التعبير وفي فنيته العالية، بما يمد المتلقي معه المعنى موجودا عبر لغة الإستعارة؛ كما في قصيدة حسين القاصد[١]:

أخاف على العطر حيث الرياح	**على جانبيه تنث الغبارا**
سأبذر عمري في واحتيه	**وأفرش بوحي عليه أزارا**
سأبحر يوماً بهذي الرموش	**وذات صفاء سأجني الثمارا**
وأنت جواري يجف الكلام	**لأن العيون تجيد الحوارا**

فالشاعر يوجد معناه الغائب أو المضمر بلغة الإستعارة ايجاداص فنياً، من ذلك أن المعنى الغائب أو المضمر هو أنه (غيور عليها متعلق بها) والحاضر أو المعلن هو البيت الأول، والعلاقة بين المعنيين المشابهة على التمثيل، إذ غيرته عليها تشبه غيرة من يخاف على عطر حبيبته من الهو اء أو الرياح. والمضمر في البيت الثاني الأرض والمعلن البذار فعمره كأرض سيبذرفي واحتيه حبها، والمضمر في البيت الثاني أيضاً الغطاء والحماية والستر والمعلن البوح، إذ بوحه كالغطاء يفرشه أزاراً لحفظ الحبيب والذود عنه، والمعلن في البيت الثالث السفينة أو النجاة والمعلن الرموش، فالرموش كالسفينة سيبحر فيها إلى غايته، وهكذا في البيت الرابع يكون الكلام كالتربة التي تجف وتذبل إذا غابت هي عنه.... وهي كلها استعارات مكنية الا الأولى فتمثيلية.

ب - وظيفة التعبير تلك التي لايكون التعبير عن المعنى كاملا الا بالإستعارة، إذ هي تضمر كل المعاني الممكنة أو المباشرة والمتخيلة، مما يفصح عنه الكلام أو يبوح به، من ذلك قوله تعالى:﴿**قال رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا**﴾{مريم/٤} فالمستعار هو الاشتعال، والمستعار له هو الشيب أو انتشار الشيب، والمستعار منه هو النار، والشيء الذي يتم التعبير عنه أو تصويره هو الرأس، وهنا يكون المضمر المتخيل (الحطب أو النار أو الوقود أو الطاقة أو الشيء الذي يقبل الاشتعال...)) لتكون علاقة المشابهة في هكذا استعارات مكنية تشير إلى أن (الراس كحطب نار أو وقود أو ... قد اشتعل شيباً) وهذه كلها معانٍ ماكان يمكن الإيحاء بها لولا أسلوب الإستعارة هنا، إن الأشياء التي تشتعل تفصح عن طاقة فيها، وقد يكون اشتعالها معبراً عن استثمار حقيقي لتلك الطاقة أو عن إستثمار غير مجدٍ أو عن شيء من عبث، وغير ذلك، وإن الشيب الذي يختتم سواد الشباب قد يكون مفصحاًعن طاقة تم استثمارها بالشكل الصحيح أو على نحومفيد أو غير ذلك، وهذه كلها معانٍ ما كان يمكن الإفصاح عنها أو الإيحاء بها إلا بهذا الأسلوب من الإستعارة.

٣- ثراء الإيحاء بالمعنى الموضوعي، بالشكل الذي يكون فيه الأداء الفني بشعرية اللغة مفصحاًعن ثراء الموصوف في الواقع، ومعبراً عنه، وهو مايرد الوصف الاستعاري متناسباً موضوعياً مع الواقع، ودالاً ايحائياً على ثراء المجاز الفني في التعبير عن واقع ذي ثراء نادر، من ذلك قول رحمن غركان في المولد النبوي الشريف[٢]:

نـور إلهـيٍ وحـبٌ سـرمدُ — طلعا على الدنيا فكان محمدُ
فإذا المآذن شمسها وهلالها — يتنفسان الصبح وهو مخلدُ
وإذا المآذن والخشوع يقيمها — تعلـوبميلاد الآذان وتـسجدُ

فالمضمر في البيت الأول هو (محمد) والظاهر هو النور والحب وعلاقة المشبه؛ أن محمدا نور إلهي، وأنه حب سرمدي، أما المضمر في البيتين الثاني والثالث فهو الإنسان المؤمن.

٤- تتعدد وظائف الإستعارة في الكلام بحسب ما يتضمنه من نزعة فنية في الأداء وكيفية التعبير، غير أن تلك الوظائف تنقسم اجمالا على اتجاهين رئيسين، أولهما: وظائف الإستعارة في الخطاب الأدبي أو الفني الموجّه لأغراض آيديولوجية أو أهداف ضيقة في قصدها وآفاقها، وهنا تهيمن الموضوعية السلبية ذات الأفق الواحد. وثانيهما: وظائف الإسنعارة في الخطاب الفني الإبداعي الخالص، الذي يتم فيه إبداع المعنى وتصوير الواقع بما يجدده ويبعثه لابما يستنسخه ويكرّسه وهنا تهيمن الفنية الإبداعية والموضوعية الايجابية، بما يكون الكلام فيه معبراً عن المعنى بجدية في الخلق وفنية في التصوير وجمالية في التعبير، حتى تتعدد لوظائف على نحوهائل.

٣- الغاية:

ينزع أسلوب الإستعارة في الكلام الفني، مثله مثل سائر أساليب المجاز، وإن تميّز هو من سواه، إلى تحقيق ثلاث غايات فاعلة تتصل، بإنتاج المعنى حينا وبإبداعه أحياناً أخرى، تلك هي الغاية الموضوعية والغاية الفنية والجمالية الجمالية.

أما الغاية الموضوعية فهي التي يتم فيه تسخير الكلام استعارياًعلى نحويتيح للمتلقي أن يستوعب الموضوع المراد التعبير عنه بشكل عقلي يبحث على حسن التدبّر، وهو شائع في الخطب والمقالات الأدبية ذات الحس الموضوعي المؤثر، أو في القصائد كقول المتنبي في تصوير الزمان بصورة الأب في استعارة مكنية إذ يقول[٣]:

جاء الزمان بنوه في شبيبته — فسرهم وأتيناه على الهرمِ

فكأنه يقول: إن الزمان كاب جاءه بنوه في شبيبته فسرهم وأتيناه على الهرم فساءنا. أو قول أبي تمام في تصوير المعاناة القاسية[٤]:

صُبّت عليَّ مصائبٌ لو أنها — صُبَت على الأيام صرنَ لياليا

أما الغاية الفنية فهي تلك التي يعنى فيها المنشيء بأن يصدر المعنى الموضوعي عن الأداء الفني المؤثر، بما تكون فيه فنية التعبير هي التي تبعث في المتلقي

الإحساس بالمعنى وتسوقه إليه متعاطفاً معه، كقول المتنبي في غربة الرحيل المتفرد[٥]:

صحبتني على الفلاة فتاة　　عادة اللون عندها التبديلُ

فالمعنى المضمر هو ((الشمس)) والظاهر هو ((فتاة)) فكانه يقول: صحبتني في رحلة عبر الصحراء شمس كالفتاة، قبل البزوغ كانت بلون وعند شروقها بلون وفي ظهيرتها بلون وعند غروبها بلون وهكذا عادة اللون عندها التبديل، وهنا يصدر الموضوعي عن الفني صدوراً إبداعياً جميلاً

أما الغاية الجمالية فهي تلك التي يصدر فيها الكلام عن غاية جمالية خالصة، يكمون فيها الجميل فاعلاً في إبداع المعنى، من دون غاية مسبقة، وهي سمة في الشعر الحديث في العالم المعاصر، كقول محمود درويش[٦]:

أكلما لمعت قيثارة خضعت
روحي لمصرعها في رغوة السفن
أكلما وجدت أنثى أنوثتها أضاءني
البرق من خصري وأحرقني
أكلما ذبلت خُبيَزة وبكى
طيرٌ على فننِ
أصابني مرض..... أو صحت يأو طني

لغة الإستعارة في هذه الأبيات جمال فني خالص، يصدر المعنى فيها عن تأويل الجمال، أكثر من تأويل اللفظ.

٤- أركان بنية الإستعارة:

أسلوب الإستعارة لغة من جهة كونه طريقة في التعبير عن المعنى وفي إبداع المعنى أيضاً، ويخضع من يصدر عن تلك الطريقة لأسس وقواعد بعضها شبه ثابت وبعضها متغير، وقليل منها يتصف بالثبات، أما جملة الإستعارة بوصفها الوحدة الرئيسة الفاعلة في لغة الإستعارة فإن مكوناتها الرئيسة ستة مكونات هي: (جملة الإستعارة + المستعار + المستعار منه + المستعار له + العلاقة + القرينة + نوع الإستعارة + السبب) وهذه المكونات الثمانية موصولة بالبنية التعليمية ومتصلة بها، وكاشفة عنها، لأن إلمامه بها وأحاطته بأبعادها الموضوعية، وأيحاءاتها الفنية تنمّي ذوقه في الاستقبال والاتصال بالآخر، وتحرث تربة وعيه في الأداء، من ذلك حين نقرأ جملة شعرية تصدر عن لغة الإستعارة لنشير إلى هذه المكونات الثمانية، نلحظ ذلك الفهم تطبيقياً كما في قوله تعالى: ﴿**كتلب أنزلناه إليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور**﴾ (ابراهيم/١) فالآية الكريمة جملة استعارة لأنها سياق يمنح اللفظ المستعار صورة المعنى الذي ينتقل فيه من المعنى الشائع أو المتوقع إلى المعنى الجديد أو الإستعاري. أما المستعار فهو لفظان مفردان هما (الظلمات) + (النور). والمستعارمنه (الليل) + (الشمس) والمستعار له (الكفر أو الشرك) + (الإسلام أو التوحيد) أما العلاقة فهي المشابهة الممكنة بين (الكفر أو الشرك والظلمات) وكذلك

بين (النور) و(الإسلام أو التوحيد). والقرينة نصية في (كتاب أنزلناه إليك) وأما نوع الإستعارة فهي تصريحية، لأن المستعار مصرح في جملة الإستعارة بدءاً، وعند تفصيل المعنى عبر علاقة المشابهة يبقى اللفظ المستعار بوصفه مشبها به، فهو مصرح به في الإستعارة وفي التشبيه. ومن هنا فقد أخذ تسميته الاصطلاحية بعد القراءة أو عند التأويل الشارح للمعنى عبر التشبيه، ومن هنا يكون نوع الإستعارة صادراً عن علاقة المشابهة، والسبب موصولاً بصورة اللفظ المستعار منه كونه مستعاراً، ومن جهة شرحه تعليميا في التشبيه على أنه مشبه به.

ويمكن تعريف كل مكون من المكونات الثمانية في جملة الإستعارة، على نحوموجز فيما يأتي:

جملة الإستعارة: هي النصّ المجازي الذي استعمل فيه المنشيء لفظا معينا استعمالاً جديداً مغايرا في المعنى لما هو شائع أو متداول بالشكل الذي يتم فيه تفسير القديم الشائع المتداول على أنه مشبه والقصد الجديد للنص على أنه مشبه به، ويكون السياق العام للنص أو السياق النصّي الكاشف للمعنى هو القرينة التي توجه علاقة التشبيه بين المعنى الحقيقي الشائع والمعنى الجديد المجازي.

المستعار: هو اللفظ المفرد أو التركيب الذي يصبح مشبها به عند التشبيه في حال الإستعارة التصريحية أو التمثيلية، أو يصبح دالاً على المشبه به في حال الإستعارة المكنية.

المستعار له: هو المعنى المجازي الجديد الذي يذهب إليه اللفظ، بأيحاء السياق وتوجيه القرينة النصيّة أو الحالية.

المستعار منه: هو اللفظ في معناه الحقيقي أو الشائع المتداول الذي يخرجه كلام المجاز عبر الإستعارة مستعيرا اياه من صورته أو معناه الذي هو عليه أو إليه إلى معنى جديد.

العلاقة: هي الصلة التفسيرية التوجيهية التعليمية التي يتبدى المعنى من خلالها، وهي تصل المستعار منه (المشبه) بالمستعار له المشبه به، في جملة تشبيهية، بصورة موضوعية شارحة للمعنى.

القرينة: هي السياق العام للنص الذي يكشف عن توجيه الكلام إلى القصد المجازي، من دون المعنى الحقيقي، والقرينة قد تكون حالية يستشفها المتلقي من سياق حال القول، وقد تكون نصية مذكورة في نص جملة الإستعارة.

نوع الإستعارة: وهو الاجراء التقعيد الذي يحدد الاشكال التي تربط بين مكونات جملة الإستعارة، لفظيا ومعنوياً.

سبب التسمية: وهو التعليل الموضوعي الموصول بالكشف عن العلل اللغوية أو الفنية أو الموضوعية لأسماء أنواع الإستعارة.

٥- أنواع لغة الإستعارة:

تنقسم لغة الإستعارة إلى قسمين رئيسين؛ الأول هو التقسيم الفني ويتضمن ثلاثة أنواع رئيسة هي: الإستعارة التصريحية التي يصبح اللفظ المستعار فيها مشبها به عند قراءة الإستعارة بأسلوب التشبيه. والإستعارة المكنية التي يصبح اللفظ المستعار فيها دليلا على المشبه به عند قراءة الإستعارة بأسلوب التشبيه. والإستعارة المكنية

التي يصبح التركيب كله أو جملة الإستعارة كلها مشبها به، والصفة أو الموصوف أو المعنى الذي يذهب إليه التركيب – يصبح – مشبها، عند قراءة الإستعارة بأسلوب التشبيه. وعن هذه الأنواع الثلاثة تصدر الأنواع الأخرى الشائعة في البلاغة القديمة أو في التقسيم الثاني؛ إذ يتضمن هذا القسم – على النحوالشائع ستة عشر نوعاً هي:
الإستعارة الصلبة التي يكون اللفظ المستعار فيها، أسماً جامداً أو أسم عين أو أسم معنى.

الإستعارة التبعية التي يكون اللفظ المستعار فيها، من الأفعال أو الحروف أو المشتقات.

الإستعارة العنادية التي لا يلتقي طرفيها (المستعار منه والمستعار له) بجامع غير السياق.

الإستعارة الوفاقية التي يلتقي طرفيها (المستعار منه والمستعار له) بجامع السياق وغيره.

الإستعارة التهكمية التي يستعمل فيها اللفظ المستعار دالاً على البقصد الذم.

الإستعارة المرسحة التي تتضمن ما يلائم المستعار منه (المشبه به) عند القراءة بالتشبيه.

الإستعارة المجردة التي تتضمن ما يلائم المستعار له (المشبه) عند القراءة بالتشبيه.

الإستعارة المطلقة التي لا تتضمن ما يلائم المستعار منه ولا ما يلائم المستعار له.

الإستعارة العامية التي تكون فيها علاقة المستعار منه بالمستعار له معروفة لعموم الناس.

الإستعارة الخاصية التي تكون فيها علاقة المستعار منه بالمستعار له معروفة للخاصة.

الإستعارة الفاضلة التي تكون العلاقة بين طرفيها واضحة مفهو مة في الإشارة للمعنى.

الإستعارة الهابطة التي تكون العلاقة بين طرفيها يمكن أدراكها بالتصنع والأفتعال.

الإستعارة غير المفيدة التي يتعذر ايجاد علاقة تشبيه بين طرفيها الا بافتعال غير معبر.

الإستعارة التشخيصية التي تضفي الذاتية على المجردات (وتؤنسن) مظاهر الطبيعة.

الإستعارة التجسيدية التي يتم فيها تقديم الأفكار والعواطف والخواطر في صور وتجسيدها في أشكال محسوسة.

الإستعارة التجسيمية وهي من الأشكال التجسيدية التي يتم فيها اخراج المعنويات مجسمة في صور محسوسة ومدركة بالحواس.

وهذه الأنواع الستة عشر إنما هي تفريعات صدرت عن الأنواع الثلاثة الرئيسة ذات الأداء الفني، وإنما تمّ تقسيمها على هذا النحولأسباب نقدية تتصل بأيضاح المعنى، وتعليمية تتصل بتعلم أساليب الإستعارة ومنهجية تتعلق بالمناهج النقدية الحديثة.

ثانيا: أقسام لغة الإستعارة وأنواعها:

التقسيم الفني الرئيس وأنواعه:

يتضمن التقسيم الفني الرئيس للأستعارة ثلاثة أنواع رئيسة هي الجزء الفاعل فنيا في لغة الإستعارة، وأن قراءة متأنية تكشف عن صدور كل الأنواع الأخرى، عن هذه الأنواع الثلاثة، ولهذا سأعنى بايضاح هذه الأنواع بشيء من تفصيل:

أ- الإستعارة التصريحية:

وهي الإستعارة التي يصبح اللفظ المستعار فيها مشبها به، عند قراءة جملة الإستعارة على أنها جملة تشبيه، أو هي التي يذكر فيها المشبه به صريحاً بلفظه على أنه لفظ مستعار في جملة الإستعارة، وعلى أنه مشبه به في جملة التشبيه. وهو ما يمكن قراءته تعليميا وموضوعيا فيما يأتي من النصوص:

قال تعالى: ﴿**والشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون**﴾ {الشعراء/٢٢٤- ٢٢٦} كأن لفظ (واد يهيمون) مجاز، علاقته المشابهة مع (غرض أو موضوع يقولون أو يكتبون)[٧] وقد قال الشريف الرضي: أن الشعراء يذهبون في أقوالهم المذاهب المختلفة، ويسلكون الطرق المتشعبة، وذلك كما يقول لصاحبه، إذا كان مخالفا له في الرأي أو مباعدا له في كلام: أنا في واد وأنت في واد، أي أنت ذاهب في طريق وأنا ذاهب في طريق، ومثل ذلك قولهم: فلأن يهب مع كل ريح، ويطير بكل جناح، إذا كان تابعا لكل قائد، ومجيبا لكل ناعق.

وقيل ان معنى ذلك: تصرف الشاعر في وجوه الكلام من مدح وذم وعتب وغزل ونسيب ورثاء وتشبيب، وغيرها من أغراض الشعر وموضوعاته التي تتعدد كثيرا بتعدد الهو اء والرغبات والمعاني، فشبهت هذه الأقسام من الكلام بالودية المتشعبة والسبل المختلفة. ثم ان وصف الشعراء ب(يهيمون) تعبير عن معنى هيمانهم في الذهاب في المعاني إلى أبعادها وفي المبالغة في الصفات إلى أقصاها[٨]. وقد أستعير لفظ (الأو دية) للأغراض والمقاصد والفنون والمعاني، وخصت الإستعارة ب(الأو دية) دون الطرق والمسالك لأن المعاني الشعرية تستخرج بالفكرة والروية، وفيها خفاء وغموض فلهذا كانت الأو دية أليق بالإستعارة، والقرينة على أن (واد) استعارة، قرينة نصية هي (الشعراء يتبعهم الغأو ون)[٩] وقد قال سبحانه وتعالى: ﴿**اهدنا الصراط المستقيم، صراط الذين أنعمت عليهم**﴾ {الفاتحة/٦-٧} الآية الكريمة الأولى بوصفها جملة دعاء، تضمنت طلب الدعاء بلغة الإستعارة، فهي جملة استعارة، واللفظ المستعار (الصراط المستقيم) والمستعار منه (الطريق الصحيح الموصل للحق، والمستعار له (الدين الحق أو الأسلم) والعلاقة بينهما هي المشابهة في كون الإسلام أو الدين الحق كالصراط المستقيم يهدي للحق، ولا يضل من يهديه الله إليه وعليه، وقد أستعير لفظ (الصراط المستقيم) للدين الحق لتشابههما في أن كلا منهما يوصل إلى المطلوب. أما القرينة التي تحول دون أن يكون المقصود هو الطريق المستقيم على الحقيقة إنما المقصود الدين الحق على المجاز، تلك القرينة حالية، عقلية لأن المولى سبحانه وتعالىلا يهدي إلى الطريق الحسي فقط، إنما المراد الهداية إلى الدين الحق على التشبيه بين الطريقين، أما أنواع الإستعارة فتصريحية

لأن اللفظ المستعار مصرح به في جملة الإستعارة لفظا مستعاراً وفي جملة التشبيه مشبهاً به، وهذا هو سبب التسمية الإستعارة بـ (التصريحية). وقد قال تعالى: **﴿فمن يكفر بالطاغون ويؤمن بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى﴾** {البقرة/ ٢٥٦} إذ الآية الكريمة جملة مجاز، أستعير فيها لفظ (العرة الوثقى) من الدلالة على الحبل المحكم المتنين الذي لا ينقطع ولا يوقع من يتشبث به إلى الدلالة الجديدة على الأيمان بالله وحده لاشريك له، ايماناً ينقذ التمسك بها من الضلال ومن الخلود في نار جهنم. والعلاقة بين الدلالتين هي المشابهة فقد شبه المؤمن المتمسك بايمانه بمن يتمسك بعروة وثقى لا انفصام لها، وهذا المجاز استعارة تصريحية.

ومن استعارات الحديث النبوي الشريف، قولهﷺ لعبد الله بن عمرو: ((كيف أنت إذا بقيت في حثالة من الناس قد مرجت عهو دهم واماناتهم)) المجازات النبوية/ ص٥٣. إذ الحديث هنا جملة أستعارة تضمنت نوعين أستعارة مكنية في مرجت عهو دهم من (مرج الخاتم في الأصبع إذا قلق وتحرك) فكأنه عليه السلام يصف عهو د أو لئك واماناتهم بالشيء المضطرب القلق الذي لايثبت في مكانه ولايستقر في حاله، وهناك أستعارة ثانية تصريحية في لفظ (حثالة) والحثالة هي الرديء من كل شيء واصله مايتهافت من قشارة التمر والشعير وغيرهما مما لايجدي نفعاً، وهذا مستعار منه، والمستعار له هو شرار الناس وسفاؤ ہم ممن لاامانة لهم ولا عهد!!

ومن الأحاديث الشريفة التي صدرت عن لغة الإستعارة التصريحية، قولهﷺ: (إياكم والمُشارّة فإنها تحيي العُرّة وتميت الغرّة)) (المُشارّة: المخاصمة، والعرّة جروح تصيب الأبل وهي تدل على البلاء والهلاك. والغرّة النفيس من المال والجميل من الأشياء، ومشارّة الناس أظهار معايبهم وأخفاء مناقبهم) والعرّة مستعار منه والمساو يء والمعايب مستعار له، فإظهار معايب الناس مثل احياءالعرّة المقينة وإشاعة محاسن الناس مثل إيحياء الغرة الحسنة وإشاعة جمالها، ولذا فالحديث أستعارة تصريحية.

ومن أستعارات الشعر المشهو رة قول الوأو اء الدمشقي يصف أمرأ جميلة تبكي:

فامطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت وردأ وعضت على العناب بالبردِ

فالبيت جملة أستعارة تصريحية إذ يقول أنها: أمجطرت دموعاً كاللؤلؤ، من عيون كالنرجس، فسقت بدموعها اللؤلؤية خدوداً كالورد، وعضت من فرط الندم والحزن على أصابع كالعناب في الطول والأناقة الرشيقة والجمال، بأسنان كالبرد في بياضها ونقائها.

ومن ذلك الأسلوب في المدح بلغة الإستعارة التصريحية قول المتنبي يصف كيف أن سيف الدولة الحمداني ثم أصحابه مشوا نحوالمتنبي محيين ومعانقيين:

ولم أر قبلي من مشى البحر نحوه ولا رجلاً قامت تعانقه الأسدُ

قاصدا بـ (البحر) سيف الدولة وبـ (الأسد) أصحابه. فسيف الدولة كالبحر أو الممدوح كالبحر وأصحابه كالأسود. وهي استعارة تصريحية. ومن ذلك قول المتنبي في رثاء خولة الحمدانية أخت سيف الدولة:

فليت طالعة الشمسين غائبة وليت غائبة الشمسين لم تغبِ

فـ (غائبة الشمسين) استعارة في معنـى (خولـة) لأن خولـة فـي مؤتهـا عنـد المتنبي كشمس غابت ولا يتوقع لهل شروقَ !!!! فهي استعارة تصريحيةَ.

ب - **الإستعارة المكنية**: وهي الإستعارة التي يكون فيها اللفظ المستعاركناية عن المشبه به غير المذكور في الجملة نصا، ولذلك فهي الإستعارة التي حذف فيها المشبه به وذكر لفظ مستعار يدل عليه، أما مستعار يدل عليه، أما المشبه فمذكور. وهي لغة التصوير والتشخيص والتجسيد والتجسيم في البلاغة الحديثة، والإستعارة المكنية أعمق في الإيحاء بالمعنى وأبعد فنياً في التأويل، وهي في الأداء الفني الإبداعي جمال خالص.

ومن الآيات القرآنية التي صدرت في بعض معانيها عن الإستعارة المكنية قوله تعالى: ﴿**أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها**﴾ {محمد/٢٤} فالآية الكريمة جملة مجاز نوعه استعارة، والإستعارة نوعها (مكنية) والمستعار (أقفالها) والمستعار منه (أبواب) وهو غير مذكور (المشبه به) والمستعار له القلوب (المشبه) وهو مذكور. والعلاقة هي التشبيه؛ إذ شبهت الآية قلوب أولئك المعرضين عن الحق بالأبواب المقفلة، فهي لا تنفتح لواعظ أو ناصح أو مرشد، ولا ينفذ إليها الهدى أو الأيمان؛ بمعنى أن المشبه به كان محذوفا وهو (الأبواب) وتضمن الكلام ما يدل عليه وهو الاقفال، وهو ما يعني أن القرينة نصية هي (أقفالها) وأن الاستعارية مكنية للسبب المتصل بالتكنية عن المشبه به بما يدل عليه.

وقد قال تعالى: ﴿**قالوا: ربنا أفرغ علينا صبرا**﴾ { البقرة/٢٥٠} فالآية جملة دعاء بأسلوب الإستعارة المكنية، حيث جملة الإستعارة هي الآية الكريمة، واللفظ المستعار هو فعل الأمر الخارج لغرض الدعاء (أفرغ) والمستعار منه هو الشيء المادي الذي يتم أفراغه على المؤمن أو قلبه فيثبت على طاعة الله، وهو المشبه به الذي هو غير مذكور وإن كان مستوحى من الفعل (أفرغ) نفسه. والمستعار له هو الصبر (المشبه) وهو مذكور في نص الاية، فالعلاقة بينهما هي المشابهة، فكأن الصبر شيء مادي أو معنوي إذا أفرغه الله في قلوب المؤمنين بالله سبحانه ثبتوا على دينهم الحق وغايتهم السامية.

وقد قال تعالى:﴿**وأشربوا في قلوبهم العجل بكفرهم**﴾ {البقرة/٩٣} فالآية جملة استعارة مكنية، في سياق وصفَ إليهو د حين اتخذوا عجلا جسدا له خوار ضما يعبدونه من دون الله، بعد أن ذهب عنهم موسى عليه السلام لميعاد ربه أربعين ليلة، فخدعهم السامري بعده في قصة الحق القرآنية المعروفة، وهنا يكون الفعل الماض ي المبني على الضم لأتصاله بوأو الجماعة هو اللفظ المستعار (أشربوا) والمستعار منه الشيء الذي يسوغ شرابه، وهو المشبه غير المذكور في نص الآية مباشرة، وان هو يستدل عليه من الفعل (أشربوا) كما يتضح للمتلقي. والمستعار له هو (حب العجل) والعلاقة بينهما المشابهة، فكأنّ حب العجل مثل شيء ساغ شربه لهم فاشربوا أياه، والفعل (أشربوا) وليس (شربوا) ايحاء بتأثير السامري فيهم لما وجد لديهم من استعداد للشرك.

قال تعالى: **﴿يا أيها الذين آمنوا انفقوا من طيبات ما كسبتم، ومما أخرجنا لكم من الأرض، ولا تيمموا منه تنفقون ولستم بأخذيه إلا أن نغمضوا فيه، وأعلموا أن الله غني حميد﴾** {البقرة/٢٦٧} وجملة (ولستم بأخذيه الا أن تغمضوا فيه) استعارة مكنية، واللفظ المشتعار (تغمضوا فيه) والمستعار منه الأعراض عن الشيء، وأغماض العين كأنك لا تراه، وهو المشبه به غير المذكور مباشرة، وأن دلّ عليه الفعل المضارع المنصوب (تغمضوا فيه) والمستعار له هو التجاوز على الحق والتساهل في ارتكاب المعاصي، والعلاقة بينهما المشابهة، بدلالة أن الأنفاق من الخبيث مثل التساهل في ارتكاب المعاصي والتجاوز على الحق باغماض البصر فيه عن رؤيته، أو أغماض البصيرة فيه، فلا يصلون إلى تدبره.

ومن الأحاديث النبوية التي صدرت في بعض معانيها عن لغة الإستعارة المكنية قولهﷺ: ((أخاف عليكم إذا صبت الدنيا عليكم صبا)) المجازات/ص ٨٠. فالحديث جملة استعارة، واللفظ المستعار (صُبَّت) والمستعار منه الماء الغزير والخير الوفير، والمستعار له الدنيا، والعلاقة بينهما المشابهة كأن الدنيا في غزارة خيراتها وثرواتها ومنافعهاعليكم كالأنهار أو الأمطار صبّت عليكم صبا......!!!

وقد قال رسول اللهﷺ: ((بلُوا أرحامكم ولوبالسلام)) (النهاية في غريب الحديث (بلل) والمجازات/ص٩٢. فالحديث جملة استعرة مكنية، واللفظ المستعار (بُلُوا) والمستعار منه التربة الطيبة، والمستعار له الأرحام، والعلاقة بينهما المشابهة، فكأن الأرحام كالتربة الطيبة إذا بُلّت بالماء أزهرت وأثمرت.

وقالﷺ: ((إن الإسلام بدأ غريباً وسيعود غريباً)) أخرجه الترمذي وغيره، المجازات/ ص٢٦.

فقد جعلﷺ الإسلام غريباً في أول أمره تشبيها له بالرجل الغريب الذي قلَّ أنصاره وأعوانه، وبعدت دياره لأن الإسلام كان على هذه الصفة في أول ظهوره، ثم استقرت قواعده. ثم قالﷺ وسيعود غريبا إلى مثل حماله الأولى في قلة العاملين به، المناصرين له. وهذه استعارة مكنية شخّص فيها الإسلام بكائن حي، هو الرجل الغريب في أول أمره وآخره، بجامع انعدام النصير، وضعف الحول والطول.

قالﷺ وهو يجهز لغزوة تبوك: ((إني على جناح سفر)) فكأنه عليه السلام شبه السفر بطائر، وهو على جناحه في التعبير عن معنى قرب موعد السفر بين ذي رحيلهم. قال رسول اللهﷺ: ((لا تسأل المرأة طلاق أختها لتكتفيء ما في إخانها)) (المجازات/ ص٥٠) قال الشريف الرضي: هذا الكلام استعارة لأنهﷺ، أراد أن المرأة لا ينبغي لها أن تطلب طلاق اختها لتتصل بالزوج الذي كان لها، طلبا لأن تجر حظها إليها، وتستبد بالنفع عليها فتكون كأنها أكتفأت ما في إنائها: أي أمالت الأناء إلى نفسها فقلبته لتستفرغ ما فيه، وتستأثر عليها به. وهذا من الإستعارة المكنية على ما هو واضح.

أما الشعر الذي صدر عن لغة الإستعارة المكنية فهو هائل وأكبر من أن يحصى، لأن الإستعارة المكنية لغة التصوير الشعري الأبرز، والأجلى في التجسيد والتجسيم والتشخيص، وهي شائعة من شعرة الفطرة قبل الإسلام حتى شعر الصنعة والتفنن الجمالي في العصور اللاحقة إلى اليوم، من ذلك أن المتنبي يصور الزمان في

صورة (الأب) فلا يذكره إنما يدل عليه ب(الأبناء والتشبيه وأنه السرور وغيرها) إذ يقول:

أتى الزمان بنوه في شبيبته   فسرّهم وأتياه على الهرم

إذ البيت هنا جملة أستعارة مكنية، واللفظ المستعار (بنوه في شبيبته) والمستعار منه (الأب) أو المشبه به وهو غير مذكور إنما نستدل عليه ب(بنوه...) والمستعار له(الزمان) أو المشبه، وهو مذكور في نص جملة الإستعارة والعلاقة بينهما المشابهة؛ فالزمان كأب أتاه بنوه في شبيبته فسرهم وأتيناه على الهرم فساءنا...!!!
ولهذا السبب فنوع الإستعارة مكنية. ومن هذه الإستعارة قول أبي العتاهية يصوّر الخلافة بصورة عروس، فهو يقول مهنئا المهدي العباسي بالخلافة:

أتته الخلافة منقادة   إليه تجـررُ أذيالها
فلم تك تصلح الا له   ولم يك يصلح الا لها
ولورامها أحد غيره   لزلزلت الأرض زلزالها

فالبيت الأول جملة استعارة مكنية، واللفظ المستعار (منقادة تجرر أذيالها) والمستعار منه (العروس) المشبه به ولفظها غير مذكور ويستدل عليه ب(منقادة تجرر أذيالها) والمستعار له (الخلافة) المشبه ولفظه مذكور في نص الجملة. والعلاقة بينهما المشابهة، فالخلافة كعروس منقادة زفّت إليه تجرر أذيالها..... ولهذا السبب فهي استعارة مكنية، وقرينتها نصية هي ما يدل على المستعار منه. ومن هذا النمط من الإستعارة قول المهلل المجاشعي التميمي، مصورا الدهر بصورة الجمل إذ يقول:

إذا ما الدهر جرّ على أناس   كلاكلهُ أناخ بآخرينا
فقُل للشامتين بنا أفيقوا   سيلقى الشامتون كما لقينا

والكلاكل هي الأجزاء من جسم الجمل تلك التي إذا ما ناخ أو برك على الأرض فسيكون بروكه عليها، فالشاعر يقول: الدهر كالجمل الضخم إذا جرّ على أناس كلاكله اليوم فسيجرها على غيرهم غدا، وهو مثل يضرب في الكناية عن صفة تقلب الأحوال، فمن يسلم من كلكل الدهر اليوم، فهل سيسلم منه غدا....؟؟
والإستعارة المكنية في القصيدة الحديثة جزء جوهري في بنيتها التصويرية من ذلك قول عبد الأمير الحصيري في مطلع قصيدة (عاطفة الاغصان)/أشرعة الجحيم/ص٥٢:

يجلس القمر الليلة في شرفات الغيم وحيداً
النجم قصي عنه.....
يسامر ابهاء السحب الكسلى
والبرد القارس يطبع فوق أشعته
أحلام جناح مكسور

فالقمر كانسان يجلس في منزل من غيوم، شرفاته تشعره بالغربة، إذ النجم قصي عنه، فهو يسامر أبهاء سحب أصحاب كسالى، والبرد القارس يطبع فوق أحلامه المتدفقة كالاشعة آمالاً متحققة كطائر بجناح مكسور.... إذ المعنى هنا يصدر عن علاقات المشابهة وتجسيم المعنوي بصورة الحسي، أو الحسي العاقل، بمعنى أن الصورة الشعرية مكثفة موحية باعثة على التأويل .

ومن هذه الإستعارة المكنية قول محسود درويش في ختام قصيدة (حوار شخصي في سمرقند) حصار لمدائح البحر ص٣٤:

إذا انكسر القلب صاح: سمرقند هي الحجلُ
على رسله ينكث الوعدُ بالوعد
وتبقى من المرأة القبلُ
وداعا سمرقند
يا أمرأة لا تقيم ولا ترحل

فهذا المقطع يصدر عن لغة التشبيه، بينوعيها الظاهر، كما في (سمرقند كالحجل+ سمرقند كأمرأة لاتقيم ولا ترحل في التعبير عن معنى الضياع) وعن التشبيه غير الظاهر أو المضمر الذي هو الإستعارذن، وهي هنا المكنية في (القلب كزاج انكسر فصاح... الوعد كإنسان ينكث بالوعد)

الإستعارة المكنية في القصيدة الحديثة ذات ثراء فني خاص، وذات أنماط تصويرية باعثة على الادهاش وإثارة التخييل، والتأمل وأثارة أنماط التأويل ، وقد أخذ النقاد والبلاغيون بدراستها ضمن مصطلحات مثل (التجسيد والتشخيص والتجسيم والرمز وغيرها) لأن كيفية إبداع لغة الإستعارة في الشعر الحديث صارت كيفية جديدة، غير مشابهة في إنتاج المعنى لكيفيات القدماء إذ القديم يوضح المعنى فنيا في الغالب، أما الحديث فيجعلك تسهم في إبداع المعنى.

ج - الإستعارة التمثيلية:

هي تكريب مستعمل في غير ماو ضع له، لوجود علاقة مشابهة بين المعنى الحقيقي للتركيب والمعنى المجازي، مع وجود قرينة تصرف ذهن المتلقي عن المعنى الحقيقي لتقصدالمعنى المجازي، فهي مجاز لغوي مركب علاقته بمعناه الحقيقي المشابهة، أو هي تشبيه مركب بمركب، وحذف أحد المركبين وهو المشبه وبقي المركب الثاني هو جملة المشبه به.

ولإيضاح صورة الإستعارة التمثيلية مقارنة بالتشبيه التمثيلي أو تشبيه الصورة (المركب) نلحظ الجملتين في أدناه:

(صورة المتردد في الاقدام على أمر مطلوب منه كصورة من يقدم رجلاً ويؤخر أخرى) فهذا تشبيه تمثيلي، المشبه صورة المتردد في الأقدام على شيء والمشبه به صورة من يقدم رجلا ويؤخر أخرى) ووجه الشبه الحيرة والتردد وعدم اتخاذ القرار. ولكن حين تقرأ هذه الجملة:

(أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى)

فهذا التركيب كله استعارة تمثيلية في معنى الحيرة أو التردد فالمتردد كالذي يقدم رجلاً ويؤخر أخرى. والفرق بين الجملتين هو ما يوضح الفرق بين التشبيه التمثيلي والإستعارة التمثيلية. إذ اللفظ المستعار هنا هو نص الجملة الثانية كلها (أراك تقدم رجلا وتؤخر أخرى) والمستعار منه، حال من يقدم رجلا ويؤخر أخرى، والمستعار له هو الحيران أو المتردد، والعلاقة بينهما هي المشابهة، على نحوما هو واضح، ولهذا فنوع الإستعارة تمثيلية، إذ تركيب الجملة صار مشبها به، عند قراءة النصَ على أنه جملة تشبيه، والقرينة حالية يعيها المتلقي من سياق الكلام وفحوى القصد. وتجري الإستعارة التمثيلية في الامثال وما جرى مجرى المثل والحكمة من الآيات

والأحاديث وأبيات الشعر وأقوال الحكماء، ولهذا تجد الإستعارة التمثيلية إذا كثر استعمالها وذاعت صارت مثلاً إذا الأمثال يقاس معناها أو الصفة على معناها التي يذهب إليها المثل، إذ هي مشبه ونص المثل مشبه به. ولذا نقرأ الامثال والحكم والأقوال والنصوص التي توجز صفاتها معانيها ضمن أسلوب الإستعارة التمثيلية. ومن الآيات القرآنية التي صدرت في بعض معانيها عن الإستعارة التمثيلية قوله تعالى: ﴿**يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيراً من الظن إن بعض الظن إثم ولا تجسّسوا ولا يغتب بعضكم بعضاً أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه واتقوا الله أن الله تواب رحيم**﴾ {الحجرات/١٢} فجملة الاستفهام في هذه الآية المباركة (أيحب أحدكم.....) هي جملة استعارة تمثيلية، وهي اللفظ المستعار، والمستعار منه (أن يأكل أمرؤ لحم أخيه ميتا) وهو مشبه به ومذكور في نص الكلام. والمستعار له صفة الاغتياب، والعلاقة بينهما المشابهة، فالذي يغتاب الأخرين مثل الذي يأكل لحم أخيه، ووجه الشبه العدوان أو الأعتداء البشع. والإستعارة على هذه الصورة التركيبية هي استعارة تمثيلية، لأن التركيب صار مشبها به عند قراءة اللفظ المستعار على أنه أسلوب تشبيه.

ومن هذه الإستعارة قوله تعالى: ﴿**بديع السماوات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له: كن فيكون**﴾ {البقرة/١١٧} فقضاء أي أمر من الله سبحانه وتعالى يكون من دون تراخ أو معاناة أو مشقة ويحدث في أيسر مدة وأقل زمن مثل قول القائل للشيء: كن فيكون. ومثل ذلك قوله تعالى:﴿**والبلد الطيب يخرج نباته بأذن ربه والذين خبث لا يخرج الا نكدا**﴾ {الأعراف/ ٥٨} فالآية المباركة في جملتها الأولى مثل للقلب السليم الذي يقبل الموعظة والهداية والرشاد بيسر وينتفع بها، وفي جملتها الثانية مثل للقلب القاسي الفاسق الذي لا يقبل الموعظة...!!!!

ومن هذه الإستعارة قوله تعالى: ﴿**وإذ أخذ الله ميثاق الذين أو توا الكتاب لتبيننه للناس، ولا تكتمونه فنبذوه وراء ظهو رهم واشتروا به ثمنا قليلا فبئس ما يشترون**﴾ { آل عمران/١٨٧} فقد شبهت الآية الكريمة هيئة من أخذ الله عليهم الميثاق بأن يبينوا كتاب الله للناس، فاهملوه ولم يعتدوا به بهيئة من بيده شيء شيء تافه حقير فطرحه وراء ظهره، والجامع بين الهيئتين أو الصورتين التمثيليتين هو وجود شيء يهمل احتقارا لشأنه، وقد أستعير المركب الموضوع للمشبه به ليكون للمشبه، استعارة تمثيلية، والقرينة حالية لأن التاركين للميثاق لم يطرحوا شيئاً وراء ظهو رهم على الحقيقة...!!!

ومن هذه الإستعارة قوله تعالى: ﴿**يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج وليس البر تأتوا البيوت من ظهو رها ولكن البر من أتقى وأتوا البيوت من أبوابها**﴾ {البقرة/١٨٩} الإستعارة هنا تشبيه صورة بصورة لما بينهما من صلة من حيث المعنى ثم تحذف الصورة الأولى بمعنى تضمر – المشبه- ويبقى المشبه به، من ذلك هذه الآية المباركة التي تذهب إلى توجيه المسلمين لأن ينشغلوا بما ينفعهم، وبما يعود

عليه بالخير والنفع، فلقد سأل بعض الصحابة ((رضي الله عليهم)) رسول الله ﷺ، عن الهلال ما باله يبدو صغيراً ثم يكبر ثم يعود كما بدأ؟؟ فأرشدهم الله تبارك وتعالى إلى أنه من الأحرى بهم أن يسألوا، عما يجد يهم وأن يعيشوا مع واقعهم وأن تكون للأمور أو لوياتها فقال سبحانه وتعالى: ﴿**يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج وليس البّر بأن تأتوا من ظهو رها ولكن البر من أتقى وأتوا البيوت من أبوابها**﴾ فقد سبّهت حالة الذي يُعنى بغير ما يجديه وينشغل بغير موافقة ويعطى الأولوية في البحث لما من شأنه التأخير ويترك ما من شأنه أن يبحث – كما هو شأن أمتنا اليوم – شُبّه حال هذا بحال الذي يأتي البيت من ظهره فهو مضطر أن ينقب ويخرب ليستطيع دخول البيت، وكان من حقه أن يلج البيت من بابه؛ فهو أيسر من جهة وليس فيه الضرر والخراب.فأنت ترى أنه قد ذكر المشبه به، وهو من يأتي البيت من ظهره ولا يأتيه من بابه، وهو صورة مركبة[١٠]؛ ومما توحي به هذه من معان بيانية؛ أن أفراد الحج من بيت مواقيت الناس تعبير عن خصوصية ميقات الحج وأهميته العناية به والألتزام تجاهه وأن التكنية عن استباق الأشياء بـ (اتيان البيوت من ظهو رها) تعبير عن التدرج في أدراك الأشياء كونه الوسيلة الأبرز، والغاية المعقولة الأولى، لأن محاولة فهم الشيء قبل أو انه جهل به.

ومن الأحاديث النبوية الشريفة التي صدرت في معانيها عن لغة الإستعارة التمثيلية ما يأتي:

قال ﷺ: ((لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين)) رواه البخاري ومسلم في كتاب الأدب، باب (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين).

إذ الحديث جملة استعارة تمثيلية، والمستعار منه أي المشبه به هو المؤمن الذي لا يلدغ من جحر مرتين، والمستعار له هو الفطن أو الحذر، والعلاقة بينهما المشابهة، لأن الفطن أو الحذر كالذي لا يلدغ من جحر مرتين واثر ذلك فالإستعارة تمثيلية، لأن التركيب المستعار، صار مشبها به عند قراءته بأسلوب التشبيه.

قال ﷺ: ((ويل لأقماع القول، ويلٌ للمصرين)) (المجازات/ص٣٠) إذ الحديث استعارة تمثيلية في معنى التنصت على أخبار الأخرين، أو في معنى تتبع العورات والمثالب، بمتابعة الكلام الباعث على الشك والريبة والنيل من الأخرين، وقد قال الشريف الرضي: ((في الحديث استعارة لأنه عني به الذين يكثرون استماع القوال، وأختلاف الكلام؛ فيكون ذلك ثالما في دينهم وقادحا في يقينهم، فسبه ﷺ آذانهم بالأقماع التي يفرغ فيها ضروب القول افراغ المانعات، وهذه من أحسن العبارات في هذا المعنى، لأن الأذان هي الطرق التي يوصل منها إلى الصدور، والأنقاب التي يدخل منها على القلوب....ويكون قوله ﷺ: المصرين. تمامالهذا المعنى المراد ومبالغة في وصف هؤلاء المذمومين بكثرة استماع الأقوال؛ فيكون ذلك من قولهم: أحرّ الفرس أذنيه إذا نصبهما للتوجس، لأنه يقال: أصر أذنيه، وصرّ أذنيه))[١١] فكأن المتوجّسين أقماع قول يصرون أذانهم لتتبع الأقول بالسوء على الخرين....ويحتمل الحديث القراءة على الإستعارة المكنية. وقوله ﷺ: ((الإسلام يجب ما قبله)) المجازات/ ص٥١. والحديث مجاز نوعه استعارة تمثيلية، ((فكأنه عليه الصلاة والسلام جعل

الإسلام مستاصلا لكل ذنب تقدم للأنسان قبله حتى لايدع له جناحيه يحذر عاقبتها، ولا معرة يسوء الحديث عنها بل يعقى على ما تقدم من السوءات، ويحثو على ما ظهر من العورات))[١٢] وأصل الحب اختزال سنام الجمل من أصله، فالحديث استعارة تمثيلية في معنى العفووالتكفير، صورة العفوالذي ينال الداخل في الإسلام هي الصورة التي يمحوالإسلام فيها كل ذنب كان له قبل ذلك؟ وهو مجاز في معنى العفووالرحمة بمن يعتنق الإسلام.

ومن النصوص الشعرية التي صدرت في معانيها عن لغة الإستعارة التمثيلية قول المتنبي[١٣]:

١- واحرَ قلباه ممن قلبه شبمُ　　ومن بجسمي وحالي عنده سقمُ
٢ - ما لي أكتُمُ حُبًا قد برى جسدي　　وتدعي حب سيف الدولة الأممُ
٣- أن كان يجمعنا حب لغرته　　فليت أنا بقدر الحب نقْتسمُ
٤- قد زرته وسيف الهند مغمدة　　وقد نظرت إليه والسيوف دمُ
٥- ألزمت نفسك شيئاً ليس يلزمها　　أن لا يواريهم أرض ولا علمُ
٦- يا أعدل الناس إلا في مُعاملتي　　فيك الخصام وأنت الخصم والحكمُ
٧- أعيذها نظرات منك صادقة　　أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورمُ
٨- وما انتفاع أخي الدنيا بناظره　　إذا استوت عنده الأنوار والظلمُ
٩- سيعلم الجمع ممن ضمَ مجلسنا　　بأنني خير من تسعى به قدمُ
١٠- أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي　　وأسمعت كلماتي من به صممُ
١١- الخيل والليل والبيداء تعرفني　　والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ
١٢- إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا　　أن لا تفارقهم فالراحلون همُ
١٣- شرّ البلاد مكان لا صديق به　　وشرُ ما يكسبُ الإنسان ما يصمُ

تصدر هذه القصيدة عن لغة الإستعارة على نحولافت للنظر، ولاسيما أسلوب الإستعارة بالكناية، أعني الإستعارة التمثيلية، وهذه الأبيات الثلاثة عشر المستقطعة من القصيدة أنموذج في هذا التجاه، فهو في البيت الأول يستعير لمعنى عدم احساس الآخر بمحبتك إياه، أسلوب الندبة (واحرّ قلباه....) أما البيت الثاني فقد استعار الشطر الأول منه للتعبير عن معنى حبّه للمدح (سيف الدولة) والشطر الثاني لمعنى اصطناع حب الممدوح من الآخرين، ثم في البيت الثالث جملة الشرط في البيت كله لمعنى صدقه في حبه وعدم صدق الآخر، وهو فيه يعرّض بسبف الدولة. وفي البيت الرابع استعارتان الأولى في معنى السلام (زرته وقت السلم) والثانية في معنى الحرب (شاركته الحرب). أما البيت الخامس فهو استعارة في معنى أن عدوه طعام للضواري والوحوش، فلا يوارى في الثرى، ولا يظله علم يحميه إذ هو وجماعة علمه إلى فناء. ثم استعار البيت السادس في معنى عدم الانصاف؛ عدم انصاف من يتوقع منه العدل، واستعار البيت السابع في معنى ضعف الفراسة، فسيف الدولة لا يميز بين المحب والمبغض، والبيت الثامن استعارة في معنى ضعف البصيرة، والبيت التاسع استعارة في معنى الأفضلية، أفضلية على غيره. والبيت العاشر في معنى الشهرة الفاعلة، الشهرة الإبداعية التي طبقت الآفاق. أما البيت الحادي عشر،

فهو استعارة في معنى الشجاعة والعلم أو الشجاعة والأدب، والبيت الثاني عشر استعارة في معنى الإنسان الذي لا يستغنى عنه، الإنسان الفاعل الذي تمسّ الحاجة إليه دائما. أما البيت الثالث عشر فهو استعارة تمثيلية في معنى الاغتراب، لأن أقس حالات الغربة أو الأغتراب مثل أن تعيش في مكان لا صديق به، كما أن أسوأ أشكال الأغتراب (الاقتصادي) مثل أن يكسب مالا ثم يبخل بأنفاقه في أو جه استحقاقه.

ومن الإستعارة التمثيلية قول معن بن أو س:

أعلمــه الرمايــة كـل يـوم فلما أشتد ساعده رماني

وكـم علمتـه نظـم القـوافي فلمـا قـال قافيـة هجـاني

إذ البيتان استعارة تمثيلية في معنى الخيانة أو الغدر، اذالخيانة مثل أن تعلم أحدا الرماية وحين يتقنها يرميك، كما أن الخيانة أو الغدر مثل أن تعلم أحدا نظم الشعر وحين يتقنه يهجوك. ومن هذا الإتجاه في الإستعارة قول المتنبي:

ومن يك ذا فم مرّ مريض يجد مراً به الماء الزلالا

إذ البيت استعارة تمثيلية في معنى انعدام الذوق، أو عدم الأحساس بالأشياء، وأن أقصى حالات عدم الاحساس بالأشياء مثل أن لا يميز المرء بين العذب الزلال والملح الأجاج. وقد عبر أيليا أبوماضي بهذا الأسلوب من الإستعارة عن معنى التشاؤم بقوله:

ألا أيهـذا الـشاكي ومـا بـك داء كيـف تغـدو إذا غـدوت علـيلا

أن شر الجنـاة فـي الأرض نفس تتـوقى قبـل الرحيـل الـرحيلا

والــذي نفـــسه بغيـــر جمـــال لا يرى في الوجود شيئا جميلا

ويرى الشوك في الورود ويعمى أن يــرى فوقــه النــدى إكلــيلا

وربما يلحظ المتلقي أن التعبير عن معان حكمية بأسلوب الإستعارة التمثيلية شائع في الشعرية العربية القديمة، والمعاصرة أيضاً غير أن المتنبي ينفرد بين القدماء ويتميز مثله ايليا أبوماضي في المعاصرين بالتعبير عن الحكمة تعبيرا جماليا فهو يجمع بين الفني والجمالي في التعبير عن الحكمة بابعادها الموضوعية، ولذا فهما مؤثران.

٢- التقسيم التقعيدي الثانوي وتفريعاته:
أقسام الإستعارة الرئيسة هي الأقسام الثلاثة السابق ذكرها: (تصريحية + مكنية + تمثيلية) غير أن البلاغيين في تفريعاتهم وتقسيما تهم لجملة الإستعارة ومكوناتها اللغوية والأسلوبية، لفظا ومعنى، ذهبوا إلى أقسام وأنواع وتسميات هي في الواقع لا تخرج عن الأقسام الثلاثة السابقة ولكن علة التسمية فيها تقعيدية تعليمية، وسنذكر ستة عشر نوعا منها بايجاز؛ في عرض المصطلح وفي التطبيق عليه:

١- الإستعارة الأصلية: هي التي يكون اللفظ المستعار فيها أسما جامدا، سواء اسم عين باصل وضعه: (أسد، بدر، بحر...) فهو يصلح لأن يصدق على كثير، أو اسم عين يصلح بعد التأويل لأن يصدق كثير مثل: (حاتم، سحبان، باقل، قس...) أو اسم معنى يصلح لأن يصدق على كثير مثل: (الفهم، الكتاية، الجلوس...) فإذا كان اللفظ المستعار واحدا من هذه الألفاظ أو الأشكال الثلاثة (اسم جامد) فالإستعارة أصلية، فمن ذلك الإستعارة التصريحية في قوله تعالى: ﴿**كتاب أنزلناه اليك لتخرج الناس من الظلمات إلى النور**﴾ {ابراهيم/١} فهي تصريحية في (الظلمات والنور) ولأنهما من الألفاظ الجامدة فهي استعارة أصلية.

ومن ذلك الإستعارة التصريحية في (البحر، الأسد) في قول المتنبي:

فلم أر قبلي من مشى البحر نحوه   ولا رجلاً قامت تعانقه الأسدُ

فهي استعارة أصلية أيضاً لأن لفظي (البحر، الأسد) جامدان.

والإستعارة التصريحية في قوله تعالى: ﴿**قال عيسى بن مريم اللهم ربنا أنزل علينا مائدة من السماء تكون لنا عيدا**﴾ {المائدة/ ١١٤} إذ لفظة (عيد) استعارة تصريحية في معنى الفرح والسرور، أي تكون لهم ذات سرور، ولما كانت لفظة (عيد) من الأسماء الجامدة فالإستعارة أصلية، وهكذا في لفظة ((عوجا)) في التعبير عن معنى ((الخطأ)) في قوله سبحانه: ﴿**فأذن موذن بينهم أن لعنة الله على الظالمين، الذين يصدون عن سبيل الله ويبغونها عوجا**﴾ {الأعراف/٤٤- ٤٥} فهي استعارة تصريحية ومكنية لما سبق ذكره. وهكذا في قوله سبحانه: ﴿**وإذ يعدكم الله احدى الطائفتين أنها لكم، وتودون أن غير ذات الشوكة تكون لكم**﴾ {الأنفال/٧} فهي تصريحية في (الشوكة) في معنى (السلاح) وهي أصلية لأن (الشوكة) من الأسماء الجامدة.

٢- الإستعارة التبعية: وهي الإستعارة التي يكون اللفظ المستعار فيها من الأفعال (ماض، مضارع، أمر) أو من المشتقات (أسم فاعل، اسم مفعول، صفة مشبه، اسم تفصيل..) أو من الحروف، وحينئذ فهي تبعية من ذلك قوله تعالى: ﴿**وأية لهم الليل نسلخ منه النهار فاذا هم مظلمون**﴾ {يس/٣٧} وكأن الكلام في صورته المباشرة هو : واية لهم الليل نخرج منه النهار، ولكن السلوب القرآني البليغ عدل عن لفظ (نخرج) إلى لفظ (نسلخ) إذ هو أبلغ، لأن السلخ اخراج الشيء مما لابسه حتى بدا صعبا

إخراجه منه لالتحاقه به ولالتصاقه وهو تعبير عن بعض نعم الله على عباده، وهي لا تحصى. والإستعارة هنا تصريحية، ولأن (نسلخ) فعل فهي تبعية. ومن هذا النوع الاستعاري قوله سبحانه: ﴿**فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين**﴾(الحجر/٩٤) فهي تصريحية في (اصدغ) بمعنى (بلغ) وهي تبعية لأن (اصدع) فعل أمر. وهكذا في الإستعارة المكنية في (افرغ) في قوله تعالى: ﴿**قالوا ربنا أفرغ علينا صبرا**﴾(البقرة/٢٥٠) فهي مكنية تبعية، بسبب ماتم ذكره.

ومن الإستعارة التبعية في الحرف قوله سبحانه في الحديث عن حقد فرعون وغيظه وهو يقول للسحرة بعد أن آمنوا بالله وحده: ﴿**فلأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف، ولأصلبنكم في جذوع النخل**﴾ (طه/٧١) (في) ظرفية في هذه الآية التي يستدعي المعنى المباشر فيها (على) وهي هنا لم تأت بمعنى (على) لأن حروف الجر لاتتناوب، إنما جاءت مجازا فقد، شبه متعلق معنى (على) بمتعلق معنى(في) ومعنى (على) الأستعلاء ومعنى (في) الظرفية، فشبه الاستعلاء بمتعلق الظرفية، أي شبه المستعلي على الشيء بمن هو حال فيه بجامع الثبوت، فشبه المصلوبين وهم على جذوع النخل بمن هو في هذه الجذوع نفسها، وهي استعارة تبعية في الحرف، ومن هذا الشكل في الكلام اليومي المباشر قول الأب عن ابنه العاق مثلا: ((علمته ليؤذيني)) إذ لم يعلم الاب ابنه ليؤذيه بل علمه ليبره، ولكن العاقبة عاقبة الابن صارت شيئا آخر فاستعيرت اللم التي هي للعلة للدلالة على العاقبة بجامع ترتب كل منهما على ما قبله، وهذا النمط من الإستعارة شائع في التداول اليومي[١٤]. لأن المعنى يستدعي هذا النمط من التعبير لما يتضمنه من قدرة على الإيحاء بالمعنى وظله، وبالقصد وما يجاوره، وبما يتيحه للمتلقي أن يتدبر أبعاد الكلام، ويحسن التأمل.

٣- **الإستعارة الوفاقية:** وهي التي يكون فيها المستعار منه (المشبه) والمستعار له (المشبه به) لفظان غير متنافرين أو متضادين، بما يجيء اجتماعهما في شيء واحد ممكنا، لما بينهما من الاتفاق، ومن هذه الإستعارة، قوله تعالى: ﴿**والصبح إذا تنفس**﴾(التكوير/١٨) وهي استعارة مكنية، وهنا شبّه الصبح بكائن حي يتنفس، فالصبح كالكائن الحي يتنفس، حيث الطرفان متوافقان (الصبح + الكائن الحي) فلا مانع من التقائهما عقلا. ومن هذا قوله ﷺ: ((إن من البيان لسحراً)) فقد شبه الكلام الحسن بالسحر في التأثير، والطرفان يمكن اجتماعهما في شيء واحد، وهو الإنسان الساحر ذوالبيان الحسن المؤثر في المتلقين، والإستعارة في هذا الحديث الشريف تصريحية كما هو واضح، غير انها من جهة التوافق بين طرفيها سميت في البلاغة بـ (الوفاقية).

٤- **الإستعارة العنادية:** وهي مالا يمكن اجتماع طرفيها في شيء واحد، إذ يكون فيها المستعار منه (المشبه) والمستعار له (المشبه به) لفظين متنافرين أو متضادين، لا يمكن التقاؤهما عقلا لتنافرهما ومن هذا النوع الإستعارة التصريحية في قوله سبحانه: ﴿**أو من كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نورا يمشي به في الناس، كمن مثله**

في الظلمات ليس بخارج منها﴾ {الأنعام/ ١٢٢} فقد شبه الإنسان الحي الضال عن الحق بالميت، والحياة والموت متنافران فهي استعارة عنادية، وهي قبل ذلك تصريحية. كذلك شُبّه الإنسان المهتدي بالحي والهداية والحياة أمران متوافقان، ولذا فهذه استعارة وفاقية، وهي قبل ذلك تصريحية.

والإستعارة العنادية شائعة في التداول اليومي من كلام الناس لأغراض يستدعيها الحال ويكشف عنها أيضا، من ذلك أنك قد تسخر من بخيل شديد البخل فتقول له: مرحبا أيها الكريم، لأنك شبهت البخيل بالكريم، وهما متعاندان لا يلتقيان، أو أن تصف امرأة غير جميلة بالقول، أقبل القمر. فشبهت غير الجميلة بالقمر، وغير الجميل أعني الإنسان (رجلا أو امرأة) والقمر لا يلتقيان فهي استعارة عنادية، وهي قبل ذلك تصريحية. وفي لغة العرب تسمية الصحراء ب(المفازة) تيمنا بالفوز بقطعها أو اجتيازها، وتسمية الملدوغ بالسليم، وغير ذلك وهي استعارات عنادية ولكنها يومية مبسطة.

٥- **الإستعارة التهكمية:** وهي التي يذهب فيها اللفظ المستعار لغرض السخرية والتهكم، كاستخدام ألفاظ المدح في الذم، والكرم في البخل، والعطف في القسوة، والشجاعة في الجبن، وغيرها وهي شكل من أشكال الإستعارة العنادية أو غرض من أغراضها، من ذلك قوله سبحانه: **﴿وبشّر الذين كفروا بعذاب أليم﴾** {التوبة/٣} فالبشارة هي الأخبار بما يسر ولكنها أستعيرت للأخبار بما يسيء، فهي تهكمية لأنها تسخر من عاقبة أهل الكفر، وهي عنادية لأن الأنذار غير التبشير، فالأول في الشر والثاني في الخير، وهي تصريحية لأن الآية تذهب إلى (انذارك اياهم كتبشيرك لهم) إذ هم في ضلالتهم يعمهو ن عن الحق معرضون، إذ الأصل أنها استعارة تصريحية، ولأن اللفظ الذي جرت فيه الإستعارة (فعل أمر) فهي أستعارة تبعية. وهذه الأنواع (تهكمية، عنادية، تبعية) كلها تعليمية تهدف إلى أن يلم الدارس بمكونات جملة الإستعارة؛ لفظا ومعنى، إذ هي في الأصل استعارة تصريحية. ومن هذا النوع الأستعاري قوله سبحانه: **﴿احشروا الذين ظلموا وأزواجهم وما كان يعبدون من دون الله، فاهدوهم إلى صراط الجحيم﴾** {الصافات/٢٣} فقد أستعير لفظ (اهدوهم/ بمعنى الهداية) في التعبير عن معنى سوقهم إلى طريق جهنم بعنف، بمعنى أن الآية شبهت سوقهم إلى جهنم بعنف بالهداية، بجامع السرور، تحقيقا في الهداية وتنزيلا في حشرهم في جهنم، تنزيلا للتضاد منزلة التناسب بما يشير إلى أن الذين ظلموا كان يظنون أنهم على هداية من أمرهم مع أنهم في الضلال المبين.

ومن هذا الإتجاه، أن الله سبحانه وتعالىصوَر اهانة قوم شعيب له، واستهزائهم منه بهذا الأسلوب التهكمي الساخر فقال تعالى: **﴿قالوا يا شعيب أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبدُ آباؤنا أو أن نفعل في أموالنا ما نشاء انك لأنت الحليم الرشيد﴾**{هو د/٨٧} فالحليم الرشيد استعارة إذ كان الكافرون من قوم شعيب يقصدون (السفه والغي) سخرية منه واستهزاءً به، وقد عبرت الية بما هو موصول بشعيب حقيقة (الرشد والحلم) مع أن الكافرين يقصدون عكس ذلك، وفي ذلك ما يدعوللتأمل.

(٦) **الإستعارة المرشحة**، هي التي يتضمن سياقها مايناسب المستعار منه (المشبهبه) كقوله تعالى: ﴿**أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم**﴾{البقرة/ ١٦} ففي (اشتروا) استعارة في التعبير عن معنى (اختاروا) اختاروا كأنهم اشتروا، وجملة (ماربحت تجارتهم) تلائم (اشتروا) وتناسبه، وهو لفظ مستعار منه وهو مشبه به، ولذلك فهي مرشحة، لأنها تضمنت ما يناسب المشبه به ويلائمه، ولأن (اشتروا) فعل فهي (تبعية) ولكنها في أصل الإستعارة بالمعنى الفني (تصريحية).

٧- **الإستعارة المجردة**: وهي التي يتضمن سياقها ما يناسب المستعار له (المشبه) ويلائمه من صفات أو خصائص، كقوله تعالى: ﴿**وضرب الله مثلا قرية كانت آمنة يأتيها رزقها رغداً من كل مكان، فكفرت بانعم الله، فاذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون**﴾ {النحل/١١٢} إذ الآية الكريمة جملة الإستعارة، واللفظ المستعار (لباس الجوع والخوف) إذ شبّهت الآية اثر الجوع والخوف من نحافة واصفرار وضعف وضررهما المحيط بأهل القرية،، باللباس أو الملبس بجامع الاحاطة والقرينة اضافة اللباس إلى الجوع والخوف، فالجوع والخوف كالملبس المحيط بأجساد أهل القرية في قوة آثاره وضرره البالغ، وجملة (اذاقها الله) تناسب (الجوع والخوف) وهما (المشبه) وتلائمها ولا تناسب (اللباس) وهو مشبه به، ولذا فالإستعارة مجردة، وهي إلى التشبيه البليغ الذي يتم فيه اضافة المشبه إلى المشبه به، أقرب منها إلى الإستعارة لوضوح الطرفين ((المستعار منه (المشبه به) والمستعار له (المشبه) على نحوماسبق ذكره في باب التشبيه، غير أن التجريد بملائم المشبه واضح هنا.

٨- **الإستعارة المطلقة**: وهي التي لايتضمن سياقها ما يلائم المستعار منه (المشبه به) ولا المستعار له (المشبه) إذ تسمى الإستعارة مطلقة إذا تجردت مما يلائم المسبه أو المشبه به، وكأنها سميت (مطلقة لأنها أطلقت عما يقويها أو يضعفها من ملائمات المشبه والمشبه به، كقوله تعالى:﴿**وتركنا بعضهم يومئذٍ يموج في بعض ونُفخ في الصور فجمعناهم جمعا**﴾ {الكهف/٩٩} إذ الآية جملة استعارة، واللفظ المستعار(يموج) في معنى الحيرة المؤدية إلى الاضطراب والاختلاط، وقرينة الإستعارة هي إسناد الفعل إلى الضمير العائد على (بعضهم) فهم في حال حيرتهم وأضطرابهم واختلاطهم كحال من يموج في بحر ضياع لا يقدر على شيء ولا يهتدي إلى سبيل، ونص الآية الكريمة لم يتضمن ما يلائم المشبه ولا المشبه به. ومثل هذا في الأستعارات التصريحية في الآيات الكريمة: ﴿**إنا لما طغى الماء حملناكم في الجارية**﴾{الحاقة/١١} ﴿**لتخرج الناس من الظلمات إلى النور**﴾ {ابراهيم/١} ﴿ولما سكت عن موسى الغضب﴾{الأعراف/١٥٤} ففي جمل: (ازداد كأنه طغى...+ كفر كالظلمات وأسلام كالنور، وهدأ كأنه سكت أو الهدوء كالسكوت) هي استعارات تصريحية في الأصل

الفني، وهي مطلقة في الطرح التعليمي، لما سبق من سبب.
٩- **الإستعارة التحقيقية**: وهي التي يكون فيها المستعار له أمراً محققاً أما حسياً أو عقلياً، من ذلك في قوله تعالى: ﴿**اهدنا الصراط المستقيم**﴾ (الفاتحة/ ٦) فالمستعار له هو الإسلام وهو أمر متحقق عقليا. أو حسيا ك(الخليفة أو الأمير) في قوله البحتري:

يؤدون التحية من بعيدٍ إلى قمر من الإيوان بادِ

فالمستعارله هو الممدوح/ الإنسان (ملك، أمير...) وهو متخقق حسياً، والإستعارة في الآية الكريمة ثم في البيت الشعري تصريحية كما هو معلوم، غير أن شغف البلاغيين القدماء باستعراض كل مكونات جملة الإستعارة وأبعادها قادمهم إلى الأنواع التعليمية المضافة إلى الأنواع الفنية الثلاثة.
١٠- **الإستعارة العامية**: وهي الستعارة التقليدية التي يناسب فيه المستعار منه المستعار له أولاً، وشاعت في خطابات الأدباء والكتاب، وكثر تداولها على ألسنة الناس، فهي أثر ذلك يكون الجامع فيها بين الطرفين واضحا تفهمه العامة، كأستعارة البحر للكريم أو العالم أو المفكر، وأستعارة القمر للجمال، والشمس للرفعة والعزة والمكانة العالية أو الشهرة أو الهيمنة، وأستعارة البدر للمرأة الجميلة والطير للسرعة، والغراب للشؤم والحمامة للسلام وهكذا مما تدركه الأفهام يعي المتلقي البسيط معناه، ولا يصعب فهمه على العامة، وهي استعارات يشيع استعمالها في الخطب التعبوية والمقالات ذات الأهداف الموجهة للأقناع.
١١- **الإستعارة الخاصية**: وهي الإستعارة التي يتذوقها الخاصة ويتدبرون المعنى الذي تذهب إليه بالتأويل ، ويستشعرون المعنى وأبعاده بالبصيرة النافذة والوعي التأملي الثاقب، من ذلك الإستعارة المكنية في قوله سبحانه: ﴿**قال: رب أني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا**﴾ (مريم/٤) وقد سبقت هذه الآية الكريمة وهنا يرى أحد البلاغيين ((أن استعارة (الأستعال) إلى كثرة الشيب هي الإستعارة القريبة العامية، ولكن انظم إلى تلك الإستعارة تصرف آخر، فانتقلت بسببه الإستعارة من القريب إلى البعيد، ومن الأبتذال إلى الغرابة، وذاك بان اسند الأشتعال إلى محله – وهو الرأس – فأشعر بأن الأشتعال قد عمّ المحل، وكل جزء من الرأس، مشتعل لأشتعال ما فيه ولوأنه قال: اشتعل الشيب في الرأس، أو شيب الرأس، لبقيت الإستعارة على قربها وبساطتها، ولكن تصرف فيها بهذا الإسناد الذي اكسبها بعدا وغرابة، وقد فطن عبد القاهر الجرجاني إلى أبلغية هذه الإستعارة وأفضليتها على غيرها فقال: ان في الإستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته))(١٥) وهذا يشير إلى أن اتصاف لغة الإستعارة (بالعامية) أو (بالخاصية) ليست مرده إلى التناسب الشائع بين طرفي الإستعارة فقط، أو صورة شيوعها في الموروث أو لغة الإستعارة عامة، إنما لكيفية صياغة جملة الإستعارة نفسها بما يتيح للمتلقي أن يتوصل من تأمل الصياغة أو النظم إلى معان أخرى أعمق من معنى الفهم الأول.
١٢- **الإستعارة الفاضلة والهابطة**: فالفاضلة هي تلك الإستعارة التي يتوخى فيها المنشيء المناسبة بين المستعار منه والمستعار له، على جهة النقل والأبانة عن المعنى، بحكم علاقة المشابهة بين شيء عرف به اللفظ وشيء جديد لم يعرف به من

قبل، بما يعني أن الإستعارة الهابطة هي التي اتصفت بغير هذا.
ومن الأستعارات الهابطة عندهم قول المتنبي:

ملك منشد القريض لديهِ يضع الثوب في يدي بزاز

إذ يرون الشاعر غير موفق في تصوير الملك بصورة بائعي الثياب وعارضي الأزياء، ومعيارهم في هبوط الإستعارة هنا عرفي أخلاقي ضيق، وليس فنيا إبداعيا، وغالبا ما تفوق بائعوا الثياب وعارضوا الأزياء على الملوك؛ قرباً من الله والناس وبعدا عن الطمع والشيطان.....!!!!!

ومن الإستعارة الهابطة عندهم قول أبي تمام:

لن يأكلوا هم ولا عشيرتهم ما كنزوا من صامت الحسبِ

إذ يقول: أنهم ورثوا حسباً ونسباً شريفين عن أجدادهم، فهو لا يغني، إذ يصوّر الممدوحين بصورة من وجد في حسبه ونسبه الماضيين مائدة فهو منها يأكل (بمعنى يتاجر!!!) وهي عنده لاتفنى، والستعارة هنا ليست هابطة، لأنه يصف واقعا هكذا حاله، إذ نحن إلى اليوم في مجتمع يرى أن الأخلاق تورّث، فإذا كان الأجداد صالحين فإن أبناءهم صالحون بالوراثة، ويترتب لهم من الحقوق ما كان لأجدادهم وهذا العرف- وأن هو غير أسلامي قطعاً- إلا أن كثيرا من الناس تدين به إلى اليوم، والشاعر يعبّر عنه، ولذا لا أعدها استعارة هابطة وأن عدهّا السابقون....!!!!

ومن الاستعارات التي عدها السابقون هابطة وهي عندي استعارة فاضلة قول أبي تمام أيضاً:

لا تسقني ماء الملام فأنني صبٌ قد استعذبتُ ماء بكائي

إذ الشاعر يعبر بالفني الأستعاري عن الحقيقي الموضوعي، ولذا فإن منْ يستعذب حاله في لحظة هو عليها من حزن أو فرح، لا يجد عنها بُعْدا، وأن لامه اللائمون – في حالة الحزن- على فرحه، أو في حالة الفرح على حزنه، وكأن أبا تمام استبطن الذات في لحظة ما تعيشه واستشعرها واستشرفها فهو معبّرً بغض النظر عن توافق تعبيره من اشتراطات البلاغيين، فهم على إبداع القول يؤسسون قواعدهم...!!!

١٣- الإستعارة غير المفيدة: وهي ما يلحظها المتلقي وترفضها ذائقته على تعدد في أسباب الرفض، ودرجة تقبل الذائقة لها، إذ هي مسألة نسبية، لا يحدها معيار جامع مانع، ولا تحوطها قاعدة معصومة من الزلل، إنما المسألة ذوق رفيع وفن إبداعي مهذب، وهناك استعارات ترفضها البيئة عند قوم وقد تجد قبولاً في بيئة أخرى عند قوم آخرين، لأن تذوّق الفن يصدر عن عناصر في وعي المتلقي وذوقه الفنيين، منها ما هو موصول بالبيئة ومنها ماهو صادر عن الأعراف أو الأخلاق أو غير ذلك كثير.

وقد يبالغ بعض الشعراء في الإستعارة حدّ الترف كقول الوأواء الدمشقي يصف حبيبته كيف لفراقه:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت ورداً وعضّت على العناب بالبرد

ومثله قول الشاعر الآخر:

تفترّ عن لؤلؤ رطبٍ وعن بردِ وعن أقاح وعن طلع وعن حببِ

التشخيص والتجسيد في لغة الإستعارة:

وإذا كانت البلاغة القديمة قد صدرت عن أركان جملة الإستعارة في تقسيم أنواعها إلى تفرعات كثيرة ومتداخلة أحياناً بعضها بعضا ولكنها عند التدقيق إلى نوعين هما: الإستعارة التصريحية والإستعارة المكنية. فإن البلاغيين المحدثين قد تنبهوا إلى هذه الحال فكان هناك تقسيم يصدر عن النوعين الرئيسين (تصريحية + مكنية) وليس عن الأركان، لأن القراءة انفتحت على سياق النصّ وأحياناً إلى البنية العضوية التي يتشكل في خلالها، وهو ما أتاح للغة الإستعارة أفقا مقروءاً جديداً، صارت فيه تستوعب النصّ الجديد وتنفتح أكثر على لغة بعض الأجناس الأدبية.

ومن أنواع الإستعارة الأخرى في هذا التجاه ((الإستعارة التشخيصية)) حيث التشخيص من صفات الإستعارة المكنية يقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة ومظاهر الطبيعة الخارجية، أو مظاهر الطبيعة النفسية القابعة في أعماق الذات النسانية بتشخيصها في صور كائنات حية جديدة وقد يضفي عليها الصفات الإنسانية فيجعلها ((تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر على التفاعل مع تلك المظاهر من خلال رؤيته الفنية الخاصة))[١٦].

حيث تنفتح بنية الإستعارة في خلال مفهو مي: التشخيص والتجريد، لتجيء مكتنزة بثراء فني باعث على التأويل ؛ إذ يقوم التشخيص باضفاء الذاتية على المجردات، يقوم بأنسنتها وأنسنة مظاهر الطبيعة، كما يقوم التجريد بتشييء ماهو ذاتي أنساني، بتجريده من خصوصيته الإنسانية. وهنا يصبح كلام الإستعارة فنا تأو يليا يجاور الواقع ولا يكرره، ويعيد تأويله ولا يجتره، بما يبقى على صفة الحيوية الفنية فيه. والإستعارة التشخيصية، مصطلح بلاغي مستحدث، يعرف اصطلاحاً في معجم المصطلحات الأدبية: ((التشخيص ابراز الجماد أو المجرد من الحياة من خلال الصورة بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة))[١٧].

وكأن الإستعارة في هذا الإتجاه تشعر الإنسان أنه مألوف غير غريب، وأن الأشياء كل الأشياء؛ قريبة منه، تألفه ويألفها، إذ يضمر أنسنة المظاهر والمعاني شكلاً من أشكال توحّد الإنسان معها؛ احساساً وشعوراً، ومن هذا المعنى كانت هناك الإستعارة المادية التي تضفي على ما هو تجريدي صفة مادية كقولنا: ((العلم نور والجهل ظلام)) والإستعارة الباعثة التي تعطي صفات حيوية لما ليس بحي، كما قولنا ((السماء غاضبة والغيوم بخيلة والحجر أصم....)) واستعارة (نقلية- حسية) التي تنقل المعنى من مجال حسي إلى مجال حسي آخر؛ كقولنا ((عطر صاخب ولون حار وعطر هاديء ولون ثقيل أو حزين....)) حتى أن الناس في التداول اليومي تألف هذا النمط من الأداء، بما جعله أقرب إلى الحقيقة المألوفة بسبب وضوح القصد من كثرة الاستعمال، على الرغم من أن التشخيص ينأى عن المباشرة ويعنى بالإيحاء وتأو يل المعنى، وتتسع معه الآفاق الدلالية للكلام، وتضعف امكانية التقليد لأن مظاهر الواقع ومعطياتها هائلة وقد تتجدد بعض ملامحها من عصر لآخر ومن جيل لآخر أحياناً ثم أن فن التشخيص بوصفه الأستعاري ((يمتلك مخزونا مؤثراً في توسيع رقعة الخيال لدى المتلقي وليس تلك النقلة العادية في مجال الإستعارة فهذه النقلة تعني التحول من مجال الأخبار إلى مجال الرؤية بواسطة الخيال فيضاف هنا إلى الاخبار المباشر

عمق التأثير))[١٨] فكأن التأثير هنا يصدر عن غياب احتمالية (الصدق والكذب) وحضور فاعلية التخيل لأن ((التشخيص ينقل الصورة من مجرد الاخبار الذي يحتمل الصدق والكذب إلى تخيّل مشاهدة أحداثها ووقائعها مما يوهم المتلقي أن ما هو مبني على الظن أصبح يقينا))[١٩]. وقد انتبه القدماء إلى هذا الأداء في أسلوب الإستعارة وعدوه من المجاز، ولعل أبا عبيدة من الأوائل في هذه الإشارة حين قال: ((ومن المجاز ماجاء من لفظ خبر الحيوان والموات على لفظ خبر الناس))[٢٠] وإلى هذا المفهوم أشار ابن قتيبة في تأويل مشكل القرآن[٢١]. وكذلك ابن الأثير في المثل السائر[٢٢]. ولاسيما في السياقات التي ورد فيها ذكر جهنم وتصوير أهوالها بأستعمال صفات أعلق بالإنسان؛ إذ قال تعالى: ﴿**إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهي تفور تكاد تميّز من الغيظ**﴾ (الملك/٧-٨) فيقول الرماني عن الآيتين: شهيقا حقيقته صوتا فضيعا كشهيق الباكي، والإستعارة ابلغ منه وأوجز، والمعنى الجامع بينهما قبح الصوت و((تميّز من الغيظ)) حقيقته من شدة الغليان بالاتقاد، والإستعارة أبلغ منه، لأن مقدار شدة الغيض على النفس محسوس مدرك ما يدعوإليه من شدة الانتقام، فقد اجتمع شدة في النفس تدعوإلى شدة الانتقام في الفعل))[٢٣]. وهذا الفهم ذهب إليه الشريف الرضي في تلخيص البيان في مجازات القرآن[٢٤].

إن المجازعبر أسلوب الإستعارة التشخيصية أمر عرفه القدماء وأشاروا إليه ولا سيما الأدباء منهم الذين يصدرون عن حس أدبي ووعي فني وذوق جمالي في قراءة النصّ، ولهذا لا نجد عند المتأخرين ممن عرضوا لأسلوب الإستعارة التشخيصية فهماً فنيا لمعنى المجاز في هذا الأداء من التعبير كابن قيم الجوزية والزركشي والسيوطي والقزويني ومن سار على نهجهم لأن وعي القراءة عندهم تهيمن عليه النزعة التعليمية والحدود الموضوعية الظاهرة، والصدور عن مكونات الجملة أو أركان الإستعارة المألوفة تعليميا، وهو ما غابت معه بواعث استشراف الظلال النفسية للكلام، أو فاعلية التخييل التي يصدر عنها النصّ في بعض مجازاته العميقة. وقد انتبه المعاصرون اليوم إلى كل هذا وأضافوا عليه وهو ما سنأتي إليه في أسلوبية الإستعارة في المبحث الثاني من هذه القراءة.

وقد استعمل بعض البلاغيين المعاصرين مصطلح ((الإستعارة التجسيمية)) في تعبير مفهوم ((التشخيصية)) ولكن الواقع التاريخي والدلالي يفصح عن أن هذه الأخيرة تستوعب الأخرى، لغةً واصطلاحاً فضلاً عن أن التجسيمية هي التي تنسب صفات بشرية لما هو غير بشري كقولنا: ((أنهار مبتسمة وغيمم ضاحكة....)) في سياقاتها الخاصة، وهذا النمط من التعبير يعد من خصائص الإستعارة التشخيصية.

وهناك شكل استعاري آخر يصدر عن المعنى الفني لجملة الإستعارة أيضاً وليس عن أركانها هو ((الإستعارة التجسيدية)) التي يعرفها النقاد والبلاغيون بانها: ((اكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدم الصورة الاستعارية؛ الافكار والخواطر والعواطف في صور مجسدة محسوسة))[٢٥]. إذ يعمل الديب على إضافة المحسوس إلى المجرد بجعله يتنفس وجوده الخاص المحسوس، لأن الخطاب الأدبي ولا سيما في الشعر لا يعنى بالتعبير الذي يصور الواقع بأمانة المباشرة، بقدر

ما يعبر عن معاناته بجعل المجرد فيه ناطقاً بلغة تلك المعاناة أحيانا.
وإضافة المحسوس إلى المجرد، وعي فني ألتفتت إليه البلاغة القديمة ولا سيما في مفهو م التخييل عند الجرجاني حيث رأى أنه: ((ما يثبتُ فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت اصلاً، ويدعي دعوى، لاطريق إلى تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى)) وهو ما تسفر عنه قراءة النصّ الشعري خاصة. غير أن قراءة النصّ الشعري المنفعل بالإستعارة التجسيدية من لدن بعض النقاد أخرجته من الشعرية لانها تبحث عن مناسبة المستعار منه للمستعار له أكثر من تأملها في فنية لغة الإستعارة، وقد كان سعر أبي تمام أنموذجاً في هذا الإتجاه كما في قوله:

والحرب تركب رأسها في مشهد عدل السفيه به بألف حليم
في ساعة لوأن لقمانا بها وهو الحكيم لكان غير حكيم
جثمت طيور الموت في أو كارها فتركن طير العقل غير جثوم

إذ يقول الآمدي: ((جثمت طيور الموت في أو كارها)) بيت رديء في القيمة رديء في المعنى لأنه جعل طير الموت في أو كارها جاثمة أي ساكنة، لا ينفرها شي، وطير العقل غير جثوم، يعني أنها نفرت فطارت، يريد طيران عقولهم من شدة الروع، وما كان ينبغي أن يجعل طير الموت جثوما في أو كارها، وإنما كان الوجه أن يجعلها جاثمة على رؤوسهم أو واقفة عليهم، فأما أن تكون جاثمة في أو كارها فأنها في السلم أو الأمن جاثمة في أو كارها أيضا، وطير العقل ليست بضد طير الموت وإنما هي ضد لطير الجهل وطير الحياة هي ضد لطير الموت ولوقال:

جثمت طيور الموت فوق رؤوسهم فتركن أطيار الحياة تحومُ

لكان أيضاً قريبا من الصواب))(٢٦) وإنما يبحث الآمدي عن المناسبة العقلية بين طير القعل وطير الجهل، في حين المعنى تجسيدي، والهاء في أو كارها تعود للحرب، إذ يجسد الحرب في صورة طائر شؤم وليس طائر سعد، وهذا التجسيد مألوف في الشعرية العربية الجاهلية. فضلا عن أن الإستعارة التجسيدية لا ترجع إلى فكرة وتتاول بالمنطق الموضوعي المباشر. ثم أن الإستعارة عند أبي تمام الذي صار نصه في عصر أعمق من قدرة القراءة على الغوص وراء معانيه الفنية، تلك الإستعارة لم تعد زخرفا أو حلية فنية وإن أضمر الخطاب الشعري ما يوحي بهذا، بقدر ما هي أداء خيالي فاعل تتخلق فيه رؤية الشاعر الفنية التي تعيد الحياة إلى الأشياء والظواهر من خلال التعبير عنها، بتجسيدها لتأخذ هيئة جديدة ومعنى جديداً هو معناها الفني، أو بتشخيصها لتأخذ صورة شخص معين أو شيء محسوس، أو بأنسنتها، لتكون مسافة التعبير فيها أعمق وأجلى تأثيراً، وهكذا تتسع أفاق الإستعارة إلى رؤى أبعد من حدود أركانها وإلى مدى أعمق من مناسبة المستعار منه للمستعار له وهنا يصبح مألوفاً أن نجد في لغة أبي تمام الاستعارية على مستوى التجسيد أنه: يجعل للدهر أخداعا ويداً تقطع من الزند، وكأنه يصرع.....و......ويجعل الدهر يبتسم ويجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر.....ويجعل للأيام ظهراً يركب وهكذا..... مما أخذته القراءة البلاغية عند الآمدي علي أبي تمام في باب الإستعارة(٢٧).
وكأن الإنسان لا يحس بانتمائه للمعنى المجرد، كما لمظاهر الطبيعة وبعض

معانيها المجردة أيضاً الا حين يضيفها للمحسوس إلاحين يستشعرها بحواسها ومنها حاسة الإستعارة، فيصورها مجسداً إياها كائنات مثله في المادة والرؤى.

ثالثاً: في استعارات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

الإستعارة في لغة القرآن لا تشبه الاستعارات في سائر الكلام، إذ هي في لغة الخطاب القرآني للتعبير عن المعنى بوصفه حقيقة وليس فنا يضمر الحقيقة ويعب عنها، فإذا كانت في سائر الكلام تنجز التعبير عن الموضوعي عبر تجليات الفني، فهي في القرآن تنطلق من كونها وجها من أو جه الحقيقة يصل في أسلوب الإستعارة إلى وجه من الحقيقة المكملة للأولى، بما يكون المتلقي فيها واجدا في تعدد الأو جه ثراء في المعاني التي لا تتناقض إنما تتعدد في التعبير عن المعنى اتصالا بتعدد خصائص الواقع الموصوف أو جهات النظر إليه، وهي حتى في هذا التعدد تتصف بـ ((حسن التصوير، فليست مجرد كلمة استعملت في غير ما وضعت له، ولكنها مع هذا تبرز لك المعنى المتحدث عنه بصورة خلابة جذابة، تجسّم لك المعنى وتشخصه، فتنتشر ظلاله في النفس، محدثا في جوانبها حركة حية، ترهف الحس، ولكي تستكمل هذه الصورة عناصرها، لابد من عنصر آخر في الإستعارة القرآنية الذي هو اختيار الكلمات، لتكون قوالب لهذه الأستعارات، فهي ألفاظ منتقاة مختارة، لايمكن أن يسد غيرها مسدها مهما بذل في سبيل ذلك من محاولات))[٢٨] والأستعارات في الحديث النبوي الشريف موصولة بالواقع المباشرة ومحيطه بابعاده، ولذا يهيمن عليها الأقناع الموضوعي، وتصوير الواقع يصويرا يجسّدُ أبعاده، وقد يلحظ المتلقي هيمنة أسلوب المشابهة على أسلوب المجاورة، بمعنى وضوح التشبيه والإستعارة على نحولافت، بالقياس إلى المجاز المرسل والعقلي وأسلوب الكناية، لأن لغة المشابهة في التشبيهو الإستعارة تتيح للمتلقي أن يستثمر معاني الألفاظ، دلاليا وموضوعيا وأن يُعنى بما تبثه من معان من جهة، وبما تبثه الصلات التشبيهية بين معاني الألفاظ ومعاني الأشياء من معان من جهة أخرى، وهذا النمط من التعبير أو الأداء في إنتاج المعنى مؤثر في المتلقي الحسي، في الشأن اليومي الوظيفي، وهو في الوقت نفسه لا يخلومن معطيات فنية ولمحات جمالية، وهو بدءاً متصف ببيان بليغ.

أ- في استعارات القرآن العظيم:

الإستعارة القرآنية وسيلة في خلق المعنى القرآني وفي التعبير عنه في آن معا، وهي ليست مقصودة لذاتها إنما للتعبير عن أغراض معنوية وفكرية وكل ما يتصل بشؤون الحياة الدنيا وبعالم الحياة الآخر مما قدّر الله سبحانه وتعالىأن يطلع عليه عباده أو يوحي لهم به، وفي هذا الإتجاه تميّزت الإستعارة القرآنية، بحسن التصوير وبراعة الأداء، إذ هي من طرائق التمثيل، ولأن صفات الإستعارة القرآنية هائلة متجددة سأشير إلى بعضها وبعض خصائصها، مركزا على ما شاع تداوله بين البلاغيين والمفسرين ومنها:

تصوير المعنى بشيء من التمثيل لتقريب الصورة المعنى وايضاح القصد للمتلقي، من ذلك الإستعارة التمثيلية في قوله تعالى: ﴿**أفمن أسس بنيانه على تقوى من الله ورضوان خير أم من أسس بنيانه على شفا جرف هار فانهار به في نار جهنم والله**

لا يهدي القوم الظالمين﴾{التوبة/١٠٩} إذ ضرب الله سبحانه في هذه الآية مثلا للمؤمن والمنافق، فشبه المؤمن بمن أسس بنياناً متينا أساسه التقوى، وشبه المنافق بانسان أسس بنيانه على طرف واد متصدع، لا بد أن ينهار في أي لحظة، والجامع في الصورة الأولى هو الثبات والنجاة في حالة المؤمن، وفي الثانية التصدع والهلاك(٢٩).

ومن هذا قوله سبحانه: **﴿ضرب الله مثلا فيه شركاء متشاكسون ورجلا سلما لرجل هل يستويان مثلا الحمد لله بل أكثرهم لا يعلمون﴾{الزمر/٢٩}** إذ ضرب الله سبحانه في هذه الآية مثلا للكافر والمؤمن، فالكافر حاله كحال من المماليك اشترك فيه مُلاك سيئوالاخلاق بينهم اختلاف وتنازع، يتجاذبونه في حوائجهم، هذا يأمره بأمر وذاك يأمره بخلافه وهو متحير موزع القلب لايدري من يرضي !! وأما المؤمن المخلص الموحد فحاله يشبه حال رجل لا يملكه الا شخص واحد، حسن الاخلاق، فهو مملوك لواحد يخدمه باخلاص، فهو غير متحيّر ولا موزع الفكر يعرف طريقه وما يراد منه(٣٠). وهي هنا استعارة تمثيلية، كما في قوله تعالى:**﴿انك لا تسمع الموتى ولا تسمع الصم الدعاء﴾{النمل/٨٠}** فهو مثل قرآني يضرب لمن يخاطب من لا يفهم ولا يعي من الأمر حقا.

إن دقة اللفظ وإحكامه ضمن سياقه من النظم موصول بالتناسب الموضوعي المحكم بين المعنى والمضمون، أو اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون، إذ هما متكاملأن في النصّ عند التعبير عن المعنى ليس لأي قراءة أن تفصل أحدهما عن الآخر، من ذلك الإستعارة التصريحية في لفظ ((اصدع)) بمعنى التبليغ في قوله سبحانه:**﴿واصدع بما تؤمر﴾ {الحجر/٩٤}** والصدع هو الشق للأشياء الصلبة، وهو ما يوحي بمشقة في الكسر، وهو موصولة بالتعبير عن عظم مسؤولية الرسولﷺ في التبليغ، إذ يوحي أن التبليغ أو الجهر ليسا مؤديين للفعل مثل (اصدعْ) إذ فيه كسر وإيحاء بالمشقة في الكسر لحال هم بها غارقون، وحواجز بينهم وبين الرسالة الجديدة هم بها متذرعون، والتبليغ والدعوة يراد لهما أن يصدعا كل ذلك، لذا كان المناسب ((اصدع)) وليس (بلغ) أو (أجهر). على أن بلغ جاءت في سياقها الذي يقتضيها فيه المعنى، موصولاً بالواقع، ومعبراً عنه، إذ جاءت (اصدع) في آية مكية أما (بلغ) فهي آية مدنية في قوله تعالى: **﴿يا أيها الرسول بلغ ما أنزل اليك﴾{المائدة/٦٧}** و(اصدع) استعارة و(بلغ) حقيقة ولما كانت الدعوة في طورها المكي تستدعي التبليغ القوي والدعوة الصبور القوية النافذة فقد كان مناسبا لها الإستعارة في (اصدع) أما (بلغ) فهي سياق آية مدنية.

في لغة الإستعارة يتم تجسيد المعنوي حسيا، والعقلي ماديا، واضفاء صفة الفعل على من لا يفعل، من ذلك قوله تعالى: **﴿إذا ألقوا فيها سمعوا لها شهيقا وهي تفور تكاد تميز من الغيظ كلما ألقي فيها فوج سألهم خزنتها ألم يأتكم نذير﴾{ الملك/٧-٨}** وحقيقة الشهيق هنا الصوت الفظيع، وهما لفظتان والشهيق لفظة واحدة، فهو أو جز على ما فيه من زيادة البيان، وتميز حقيقته تنشق من غير تباين، والإستعارة أبلغ،

لأن التميّز في الشيء هو أن يكون كل نوع منه مباينا لغيره، وصائرا على حدته، وهو أبلغ من الأنشقاق الذي قد يحصل في الشيء من غير تباين، والغيظ حقيقته شدة الغليان، وإنما ذكر الغيظ لأن مقدار شدته على النفس مدرك محسوس، ولأن الأنتقام منا يقع على قدره، ففيه بيان عجيب وزجر شديد لا تقوم مقامه الحقيقة البته[٣١].

يتمثل في الإستعارة تهو يل الأمر ودقة الوصف من دون فائض مبالغة، كما في قوله تعالى: ﴿**ذرني ومن خلقتُ وحيدا**﴾ {المدثر/١١} فكأن المراد: ذرْ باسي. واترك عذابي وعقوبتي، الا أن الشدة في التهديد والوعيد، اقتضت نسبة ذلك الىالله سبحانه، ولواستعمل غير هذا اللفظ وغير هذا النحومن الإسناد، لما قام مقامه ولما أدّى دلالته، ولبقيت الصورة غير ماثلة للعيان، كما هي في نص الآية على نحوها هذا[٣٢].

إن التناسب بين المستعار منه والمستعار له، أو بين الأصل والنقل الأستعاري، عنصر جوهري في الأستعارات القرآنية من ذلك الإستعارة المكنية في قوله سبحانه: ﴿**وآية لهم الليل نسلخ منه النهار**﴾{يس/٣٧} وهذا الوصف في الآية الكريمة إنما هو على ما يتلوح للعين، لا على حقيقة المعنى، لأن الليل والنهار أسمان يقعات على هذا الجو، عند إظلامه لغروب الشمس واضاءته لطلوعها، وليسا على الحقيقة شيئين أحدهما من الآخر، الا أنهما في رأي العين كأنهما ذلك، والسلخ يكون في الشيء الملتحم بعضه ببعض، فلما كانت هو ادي الصبح عند طلوعه كالملتحمة باعجاز الليل أجرى عليها اسم السلخ، فكان أفصح من: (نخرج) لأن السلخ أدل على الألتحام المتوهم فيهما من الأخراج[٣٣] ومن هذا قوله تعالى: ﴿**ولما سكت عن موسى الغضب أخذ الألواح وفي نسختها هدى ورحمة**﴾{الأعراف/١٥٤} فكأن المتلقي يحسّ بالغضب هنا كأنه انسان يدفع موسى ويحثه على الانفعال والثورة ثم سكت وكف عن دفع موسى وتحريضه، وهنا تكون الإستعارة مكنية، أما إذا استشعرت (سكت) في صورة الهدوء أو معنى الهدوء فهي استعارة تصريحية، وفي كلا القراءتين يتضح المعنى القرآني في الغضب للحق وفي الهدوء لايضاحه وبيانه؛ وإذا أنت مضيت إلى الألفاظ المستعارة رأيتها من هذا النوع الموحي، لأنها أصدق أداة تجعل القاريء يحس بالمعنى أكمل أحساس وأو فاه، وتصور المنظر للعين، وتنقل الصوت للأذن، وتجعل الأمر المعنوي ملموساً محساً.....فقد يجسّم القرآن المعنى، ويهب للجماد العقل والحياة، زيادة في تصوير المعنى وتمثيله للنفس، وذلك بعض ما يعبر عنه البلاغيون بالإستعارة المكنية، على نحوما سبق ايضاحه[٣٤].

تشيع في الاستعارت القرآنية الميل إلى أخذ الشبه من الشيء المحسوس إلى المعقول في الأغلب، وفي المرتبة الثانية أخذ الشبه من المحسوس إلى المحسوس، وفي المرتبة الثالثة أخذ الشبه من المعقول إلى المعقول، وهذه المراتب الثلاثة بحسب شيوعها تمثل الأصول الثلاثة التي يستنبط منها وجه التشبيه الأستعاري في القرآن الكريم[٣٥]. ومن نماذج استعارة المحسوس للتعبير عن المعقول، قوله تعالى: ﴿**واتْلُ عليهم نبأ الذي آتيناه فانسلخ منها**﴾{الأعراف/١٧٥} فقد استعير الفعل (انسلخ) للتعبير عن التخلي التام عن آيات الله، وآيات الله وما يصدر عنها من إدراك معرفي هي أمر

عقلي، والأنسلاخ أمر حسي. ومن نماذج استعارة المحسوس للمحسوس قوله تعالى: ﴿**يكاد البرق يخطف أبصارهم**﴾(البقرة/٢٠) فقد استعير وهو الأخذ بسرعة متناهية عن مقاربة ذهاب البصر بشدة الأيماض، والخطف وشدة الأيماض المذهب للببصرة حسيان. ومن نماذج أخذ الشبه الأستعاري من معقول إلى معقول في قوله تعالى: ﴿**أو من كان ميتا فأحييناه وجعلنا له نوراً يمشي به في الناس كمن مثله في الظلمات**﴾(الأنعام/١١٢) إذ أستعير للأيمان الحياة، وللكفر الموت، والأيمان أمر عقلي، والحياة أمر عقلي، والحياة أمر عقلي والكفر جانب مثالي، والموت معنى مثالي، فهي استعارة عقلي لعقلي[٣٦].

أسلوب الإستعارة يصدر عن علاقة المشابهة، ولذا يقرؤه البلاغيون من خلال أسلوب التشبيه فيعدونه تشبيها محذوفا أحد طرفيه، أما وجه الشبه فقد لا يظهر في الإستعارة ويكون إلى الخفاء أقرب، وعن الأدراك أبعد فيعده البلاغيون أحسن أنواع الإستعارة، وقد يبدووجه الشبه الأ أن خفاءه أو قع عند البلاغيين، وكلاهما وارد في الأستعمال القرآني[٣٧]. وفي كل ذلك تحفل لغة الإستعارة القرآنية بخصائص أسلوبية أكبرمن أن نلمّ بها هنا، إذ تتوفر على الحقيقة عبر المجاز، بما لا تكون ثنائية (الحقيقة – المجاز) هي المهيمنة، إنما ثنائية (الواقع/ المعنى) وأن أبعاد في الإستعارة القرآنية مهيمنة على الواقع معبرة عنه.

ب- في استعارات الحديث النبوي الشريف:

ما حفلت لغة الحديث بالإستعارة لغايات فنية بل لأغراض موضوعية حينا وعقلية حكمية أحياناً أخرى، بما كانت فيه فنية الإستعارة معبرة عن الواقع وكاشفة عن أبعاده، وباعثة في المتلقي لأن يتأمل فيما يفضي إليه القول، وساشير إلى بعض من الأحاديث النبوية المباركة بقصد إيضاح ماتوفرت عليه من الاستعارات:

قالﷺ: ((بعثت في نَسم الساعة ان كادت لتسبقني)) إذ تصور الإستعارة للساعة نَسما كنسم الإنسان، بمعنى النفس وكأن الرسولﷺ يقول: بعثت في وقت أحسّ فيه بنسمها وقربها كما يحس الإنسان بنسمه. وكأن الرسول بعث بين يدي قيام الساعة. (المجازات/ ص٣٨).

قالﷺ: ((تحابّوا بذكر الله وروحه)) والروح هنا مجاز حقيقته القرآن، والمعنى المحبة النافعة الخالدة، وهي استعارة تصريحية. (المجازات/ ص ٤٤).

قالﷺ: ((قد أناخت بكم الشُرُفُ الجون))يعني الفتن المتوقعة، و(أناخت) مجاز يدل على المستعار منه المحذوف وهو النون المسنة الكبيرة، وكأن قراءة الحديث بأسلوب التشبيه تشير الى: (الشرف الجون كالإبل المسنة الكبيرة قد أناخت بكم) وفي هذا تكون الإستعارة مكنية (المجازات/ ص٤٤).

قالﷺ: ((كيف بكم وبزمان يغربل الناس فيه ويبقى حثالة من الناس قد مرجت عهو دهم وأماناتهم)) وهذه استعارة مكنية في (يغربل الناس) إذ الزمان كغربال يغربل الناس فيه وبه، وفي (مرجت عهو دهم) إذ عهو د حثالات الناس كشيء مرجل قلق لايستقر في مكان ولايقر على حال، وكأن المراد من هذه الإستعارة؛ (إن

الزمان ينتقي خيارهم فيهلكون بالقتل السريع والموت الذريع كما يغربل الحب بالغربال فيسقط قشبه وصغاره، ويبقى جلاله وخياره، وقد قيل: إن الغربلة اسم للقتل خصوصاً ومنه قول الشاعر:

ترى الملوك حوله مغربلة يقتل ذا الذنب ومن لاذنب له

ومن الإستعارة التمثيلية ذات المعنى العميق قولهﷺ لرجل من وفد (تجيب) من بطون كندة: ((إني لأرجوأن تموت جميعاً، فقال: أو ليس الرجل يموت جميعاً يارسول الله؟ فقالﷺ: تتشعب أهو اؤه وهمومه في أو دية الدنيا فلعل أجله يدركه في بعض ذلك، فلا يبالي الله في ايها هلك)) وقد أو ضح الرضي الإستعارة هنا بالقول: ((قوله عليه الصلاة والسلام: إني لأرجوأن تموت جميعاً، لأن الإنسان لايموت الا جميعاً، وإنما أراد: لأرجوأن لايدركك الموت، وهمومك متقسمة وأهو اؤك متشعبة فكان يكون متفرقاً بتفرق أهو ائه، ومتشعباً بتشعّب آرائه. وقولهﷺ: في أو دية الدنيا. وهذه استعارة عجيبة، لأنه شبّه اختلاف طرائق الدنيا ومذاهبها وتباين أحوالها ونوائبها بالأو دية المختلفة، فمنها البعيد والقريب والمخصب والجديب، والواسع والضيق...)) (المجازات/ص٨٢).

ومن الإستعارة المكنية قولهﷺ: ((وهل يكبّ الناس على وجوههم في النار إلا حصائد ألسنتهم)) إذ شبه الحديث اللسان بالمنجل وحذف المشبه به ورمز له بما يدل عليه وهو الحصاد. (رواه ابن ماجة/ كتاب (الفتن) باب" كف اللسان في الفتنة"١٣١٤/٢.

ومن الإستعارة المكنية قولهﷺ: ((الإيمان بضع وستون شعبة)) والشعبة الغصن في الشجرة الكبيرة، فكأنهﷺ شبه الإيمان بشجرة عظيمة ذات بضع وستين شعبة ايحاءً بعظم الإيمان وثرائه وخيراته الوافية.

قولهﷺ ((بين يدي الساعة ينطق الرويبضة)) (والرويبضة هو امرؤ السوء التافه والفويسق الخامل) وهذه استعارة مكنية لأن الرسولﷺ أراد: أمام الساعة. فقال: بين يديها. تقريباً لهذه الحال من قيام الساعة، لأنه لوقال: أمام الساعة لما افاد معنى القرب من قيام الساعة. والرويبضة، استعارة تصريحية في معنى الفاسق السيء الخامل، وكأن الرسول يجعل من أشراط الساعة أن يكون للرويبضة كلام في شأن الناس، ورأي في تدبير شؤونهم. (المجازات/ ص١١١).

ومن الاستعارات المكنية ذات المعنى التربوي الرفيع قولهﷺ وقد كسا أسامة بن زيد قبطية، فكساها امرأته فقال لهﷺ: ((أخاف أن تصف حجم عظامها)) وقد قال الشريف الرضي في هذا الحديث: ((هذه استعارة والمراد؛ إن القبطية برقتها تلصق بالجسم، فتبين حجم الثديين والرادفتين، وما يشذ من لحم العضدين والفخذين، فيعرف الناظر إليها مقادير هذه الأعضاء حتى تكون كالظاهرة لِلحَظِهِ والممكنة لِلمَسِهِ، فجعلهاﷺ لهذه الحالة كالواصفة لما خلفها والمخبرة عما استتر بها. وهذه من أحسن العبارات عن هذا المعنى. وهذا الغرض رمى عمر بن الخطاب في قوله: إياكم ولبس القباطي، فإنّها إن لاتشفُّ تصفُ، فكأن رسول الله صلى الله عليه وآله أبرا عذر هذا المعنى ومن تبعه فإنما سلك نهجه)) (المجازات/١٢٠).

ومن الإستعارة التمثيلية في التعبير عن المال المتأتي من مصدر مكروه غير محلل ولا صواب فيه، ثم ينفقه صاحبه في غير طريقه فهو من حرام وإلى حرام، إذ قال ﷺ: ((من كسب مالا من نهاوش أنفقه في مهابر)) والمعاوش والنهاوش المصادر المشبوهة التي يختلط فيها الحق بالباطل فيضيع فيها الصواب وكانه مأخوذ من نهش الأفعى، والمهابر طرق الرمال التي يصعب السير فيها ولا تصل بك إلى النجاة. فكانه ﷺ شبه ما يكسب من الحرام وينفق في الحرام بالشيء الواقع في متاهات الرمال من جوف الصحراء، تنلك المتاهات التي لايرجى للشيء فيها وجود، ولا ينشد فيها مفقود (المجازات/ ص ١٢٢).

ومن الإستعارة التمثيلية قوله ﷺ: ((حبك الشيء يعمي ويصم)) وكأن المراد؛ إن الإنسان إذا أحب الشيء أغضى عن مواضع عيوبه كأنه لا ينظرها، وأعرض عن الملاوم والمعاتب من أجله كانه لايسمعها، فصار من هذا الوجه كالأعمى لتغاضيه والأصم لتغابيه (المجازات/ ص١٢٥).

ج ـ خطاطة المكونات التسعة لبنية الإستعارة:

[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
قال تعالى: ((واتبعوا النور الذي أنزل)) معه	النور	القرآن	النور	المشابهة (قرآن كالنور)	نصية (أنزل معه)	نصية	تصريحية	اللفظ المستعار صار مشبهاً به عند تحويل الإستعارة إلى تشبيهية
قال تعالى: ((ربنا أفرغ علينا صبراً))	أفرغ	الصبر	شيء مادي حسي	المشابهة (الصبر كشيء مادي أفرغه الله في قلوب المؤمنين فثبتوا على الحق	نصية (أفرغ علينا صبرا)	نصية	مكنية	كُني عن اللفظ المستعار منه (شيء مادي) بما يدل عليه(أفرغ) أو اللفظ المستعار يدل على المستعار منه المحذوف
قال رسول الله ﷺ ((بُلّوارحامكم ولوبالسلام	بُلّوا	الأرحام	التربة الطيبة	مشابهة الأرحام كالتربة إذا بلت بالماء أثمرت)	نصية (بلو.. بالسلام)	نصية	مكنية	كني عن اللفظ المستعار منه(التربة)بما يدل عليه(البلل أو الماء) أو اللفظ المستعار يدل على المستعار منه المحذوف.
قال رسول الله ﷺ ((إني على جناح سفر))	جناح ؛	سفر	طائر	مشابهة (السفر كطائر نحن على جناحه)	نصية (أني على جناح سفر)	نصية	مكنية	---------
قال رسول الله ﷺ ((لايلدغ المؤمن من جحر مرتين))	الحديث الشريف كله	الحذر أو الفطنة	الحديث الشريف كله	مشابهة (الحذر كمن لايلدغ من جحر مرتين)	حالية مضمرة في سياق القول ومعناه	حالية	تمثيلية	التركيب كله صار مشبهاً به والمعنى من صفة أو موصوف هو المشبه

رابعاً: مختارات من لغة الإستعارة:

أ- من إستعارات القرآن الكريم:

١. صدرت كثيرا من آيات القرآن الكريم عن لغة الإستعارة في بعض معانيها، أو في معناها القرآني كله، وبعد التطبيقات السابقة، نورد بعضاً من الأي الكريم في هذا الإتجاه:

١. ﴿قَدْ جَاءكُم مِّنَ اللهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ﴾ المائدة ١٥.

٢. ﴿وَيُخْرِجُهُم مِّنِ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِهِ وَيَهْدِيهِمْ إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ المائدة١٦.

٢. ﴿إِنَّا أَنزَلْنَا التَّوْرَاةَ فِيهَا هُدًى وَنُورٌ﴾ المائدة٤٤.

٣. ﴿ وَآتَيْنَاهُ الإِنجِيلَ فِيهِ هُدًى وَنُورٌ ﴾ المائدة٤٦.

٤. ﴿ وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾ الحجر٨٨.

٥. ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالْبَصِيرُ أَمْ هَلْ تَسْتَوِي الظُّلُمَاتُ وَالنُّورُ﴾ الرعد١٦.

٦. ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾الإسراء٢٤.

٧. ﴿وَآيَةٌ لَّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ﴾ يس٣٧.

٨. ﴿أُولَـئِكَ الَّذِينَ اشْتَرُوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَدِينَ﴾البقرة١٦.

٩. ﴿وأُوْلَـئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ ﴾ التوبة٦٩. أصل الحبوط امتلاء بطن الناقة بطعام فاسد، شبهت به اعمال الكفار، بجامع الفساد.

١٠. ﴿وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ }البلد١٠.

١١. ﴿وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِيَ أُنزِلَ مَعَهُ ﴾ الأعراف١٥٧.

١٣. ﴿وَنَزَعْنَا مَا فِي صُدُورِهِم مِّنْ غِلٍّ﴾ الأعراف٤٣. نزعنا، حقيقتها أزلنا، لأنه ليس هناك شيء يتاتى نزعه على الحقيقة.

١٤. ﴿إِنَّا لَمَّا طَغَى الْمَاء حَمَلْنَاكُمْ فِي الْجَارِيَةِ ﴾ الحاقة١١.

١٥. ﴿أَفَمَن يَمْشِي مُكِبًّا عَلَى وَجْهِهِ أَهْدَى أَمَّن يَمْشِي سَوِيًّا عَلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ الملك٢٢.

١٦. ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَيُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرَجُونَ ﴾ الروم١٩.

١٧. ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ﴾ البقرة/٦١.

١٨. ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ إِنْ أَخَذَ اللَّهُ سَمْعَكُمْ وَأَبْصَارَكُمْ﴾ الأنعام/٤٦. حقيقة (أخذ) هنا (أبطل) ١٩. حواسهم. وإذا بطلت حواسهم فكأنها أخذت وغيبت.

٢٠. ﴿وَأَمَّا ثَمُودُ فَهَدَيْنَاهُمْ فَاسْتَحَبُّوا الْعَمَى عَلَى الْهُدَى فَأَخَذَتْهُمْ﴾ فصلت/ ١٧.

٢١. ﴿وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ﴾ الكهف/٩٩.

٢٢. ﴿بَلْ نَقْذِفُ بِالْحَقِّ عَلَى الْبَاطِلِ فَيَدْمَغُهُ﴾ الأنبياء/١٨. القذف: من صفات الأشياء الثقيلة، ٢٣. فجعل أيراد اتلحق على الباطل بمنزلة الحجر الثقيل الذي يرضذ ماصكه. وقال يدمغه، فكأن٢٤. الحق اصاب دماغ الباطل فأهلكه. والدماغ مقتل.

٢٥. ﴿فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾ الحجر/٩٤.

٢٦. ﴿وَقَطَّعْنَاهُمْ فِي الأَرْضِ أُمَماً﴾ الأعراف/١٦٨.

٢٧. ﴿مَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً﴾الإسراء/١٢.

٢٨. ﴿كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ﴾ إبراهيم/١.

٢٩. ﴿اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لاَ انفِصَامَ لَهَا﴾ البقرة/٢٥٦.

٣٠. ﴿مْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ الشعراء/٢٢٥.

٣١. ﴿فَضَرَبْنَا عَلَى آذَانِهِمْ فِي الْكَهْفِ سِنِينَ عَدَداً﴾ الكهف/١١. شبه منع آذانهم من استماع الأصوات بالضرب، فهو كالضرب على الحروف مثلا لتشكل حروفه فلا تقرأ.

٣٢. ﴿خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ﴾ البقرة/٧﴾. شبه قلوبهم وسمعهم وأبصارهم بالوعاء المختوم فلا تنفذ إليها الهداية.

٣٣. ﴿أُولَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى﴾ البقرة/١٦.

٣٤. ﴿لاَ تَشْتَرُوا بِآيَاتِي ثَمَناً قَلِيلاً وَإِيَّايَ فَاتَّقُونِ﴾ البقرة/٤١.

٣٥. ﴿بَلَى مَن كَسَبَ سَيِّئَةً وَأَحَاطَتْ بِهِ خَطِيئَتُهُ فَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ﴾ البقرة/٨١. شبه الخطيئة بشيء مادي يحيط، فكأنه استعار الإحاطة لغلبة السيئات.

٣٦. ﴿وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِن كُنتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾البقرة ٩٣.

٣٧. ﴿صِبْغَةَ اللَّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللَّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدونَ﴾ البقرة ١٣٨.

٣٨. ﴿وَلَمَّا بَرَزُوا لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالُوا رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْراً وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا

وَانصُرْنَا عَلَى القَوْمِ الكَافِرِينَ﴾ البقرة٢٥٠.

٣٩. ﴿وَلَسْتُم بِآخِذِيهِ إِلاَّ أَن تُغْمِضُوا فِيهِ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾البقرة٢٦٧.

٤٠. ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُولُوا الأَلْبَابِ﴾آل عمران٧.

٤١. ﴿تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الحَيَّ مِنَ المَيِّتِ وَتُخْرِجُ المَيَّتَ مِنَ الحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾ آل عمران٢٧.

٤٢. ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أو تُوا الكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقاً لِمَا مَعَكُم مِّن قَبْلِ أَن نَّطْمِسَ وُجُوهاً فَنَرُدَّهَا عَلَى أَدْبَارِهَا﴾ النساء٤٧.

٤٣. ﴿نَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَناً قَلِيلاً أُولَـئِكَ لاَ خَلاَقَ لَهُمْ فِي﴾ آل عمران٧٧.

٤٤. ﴿ إِنَّ اللهَ عَهِدَ إِلَيْنَا أَلاَّ نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّىَ يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ﴾آل عمران١٨٣.

٤٥. ﴿وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقاً غَلِيظاً﴾النساء٢١.

٤٦. ﴿وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ العِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِن كُنتُمْ مُّؤْمِنِينَ﴾البقرة٩٣ أشربوا حبّ العجل، شبّه حب العجل بشيء مشروب سائغ.

٤٧. ﴿صِبْغَةَ اللهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدونَ﴾ البقرة١٣٨.
سُمي الدين صبغة، إذ تظهر سمته على المؤمن كما يظهر أثر الصبغ في الثوب.

٤٨. ﴿وَلَمَّا بَرَزُوا لِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالُوا رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْراً وَثَبِّتْ أَقْدَامَنَا وَانصُرْنَا عَلَى القَوْمِ الكَافِرِينَ﴾البقرة٢٥٠. شبّه الصبر بشيء يفرغ، أي يصب للدلالة على كثرة الشيء وانصبابه وسعته.

٤٩. ﴿وَلَسْتُم بِآخِذِيهِ إِلاَّ أَن تُغْمِضُوا فِيهِ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللهَ غَنِيٌّ حَمِيدٌ﴾ البقرة٢٦٧.المراد بالإغماض التجاوز والتساهل، لأن الإنسان إذا أعرض عن شيء اغمض عينيه.

٥٠. ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ اللهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي العِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُولُوا الأَلْبَابِ﴾ آل عمران٧.عبّر عن التمكن بالرسوخ.

تشبيهاً له بشيء ثقيل يرسخ في الأرض.

٥١. ﴿تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الَمَيَّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاء بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾آل عمران٢٧.

٥٢. ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أو تُوا الْكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِّمَا مَعَكُم مِّن قَبْلِ ان نَّطْمِسَ وُجُوهاً فَنَرُدَّهَا عَلَى أَدْبَارِهَا﴾النساء٤٧.

٥٣. ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَشْتَرُونَ بِعَهْدِ اللهِ وَأَيْمَانِهِمْ ثَمَناً قَلِيلاً أُولَـئِكَ لاَ خَلاَقَ لَهُمْ فِي﴾ آل عمران٧٧

٥٤. ﴿إِنَّ اللّهَ عَهِدَ إِلَيْنَا أَلاَّ نُؤْمِنَ لِرَسُولٍ حَتَّىَ يَأْتِيَنَا بِقُرْبَانٍ تَأْكُلُهُ النَّارُ﴾ آل عمران١٨٣. استعار للنار الأكل، وحقيقته ليست لها.

٥٥. ﴿وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقاً غَلِيظاً﴾ النساء٢١. استعار لفظ الميثاق للعقد الشرعي.

٥٦. ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَاراً كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُوداً غَيْرَهَا لِيَذُوقُواْ الْعَذَابَ﴾ النساء٥٦.

٥٧. ﴿فَلاَ وَرَبِّكَ لاَ يُؤْمِنُونَ حَتَّىَ يُحَكِّمُوكَ فِيمَا شَجَرَ بَيْنَهُمْ﴾ النساء٦٥، استعار ماشتبك وتضايق من الشجر للتنازع الذي يدخل به بعض الكلام في بعض.

٥٨. ﴿كُلَّمَا أَوْقَدُواْ نَاراً لِّلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللّهُ﴾المائدة٦٤. الحرب لانار لها، وإنما شبهت بالنار أو بما له نار، لأنها تحرق وتهلك مثلها.

٥٩. ﴿وَحَسِبُواْ أَلاَّ تَكُونَ فِتْنَةٌ فَعَمُواْ وَصَمُّواْ ثُمَّ تَابَ اللّهُ عَلَيْهِمْ ثُمَّ عَمُواْ وَصَمُّواْ كَثِيرٌ مِّنْهُمْ وَاللّهُ بَصِيرٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾ المائدة٧١. استعار العمى والصمم للإعراض عن الهداية.

٦٠. ﴿وَعِندَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لاَ يَعْلَمُهَا إِلاَّ هو ﴾ الأنعام٥٩. استعار المفاتح للأمور الغيبية حتى كأنها مخازن خزنت فيها المغيبات.

٦١. ﴿وَلِتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا﴾ الأنعام٩٢. مكة المكرمة أم القرى، شبهت بالأم لأنها اصل المدن والقرى.

٦٢. ﴿وَأَنَّ هَـذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيماً فَاتَّبِعُوهُ وَلاَ تَتَّبِعُواْ السُّبُلَ﴾ الأنعام١٥٣. استعار الصراط المستقيم لطريق الهداية. واستعار السبل للبدع والضلالات.

٦٣. ﴿قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ﴾ الأعراف١٦.

٦٤. ﴿حَتَّى إِذَا أَقَلَّتْ سَحَاباً ثِقَالاً سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ﴾ الأعراف٥٧.

٦٥. ﴿وَلَوْ أَنَّ أَهْلَ الْقُرَى آمَنُواْ وَاتَّقَواْ لَفَتَحْنَا عَلَيْهِم بَرَكَاتٍ مِّنَ السَّمَاءِ وَالأَرْضِ﴾ الأعراف٩٦.

٦٦. ﴿أولـئِكَ هُـمُ المُؤْمِنُـون حقـاً لَهُـمْ دَرَجَـاتٌ عِنـدَ رَبِّهِـمْ﴾ الأنفـال٤. اسـتعار الدرجات للمراتب الرفيعة.

٦٧. ﴿يُرِيدُونَ أن يُطفِؤُوا نُورَ اللهِ بِأفوَاهِهِمْ﴾التوبة٣٢.

٦٨. ﴿لوخَرَجُوا فِيكُم مَّا زَادُوكُمْ إلاَّ خَبَالاً ولأو ضَعُوا خِلالَكُمْ﴾ التوبة٤٧. وضع وضعاً: أسرع في سيره. شبه سرعة افسادهم ذات البين بالنميمة بسرعة سير الراكب، ثم استعير لها الإيضاع وهو للإبل.

٦٩. ﴿هو الَذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِراً إنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَسْمَعُونَ﴾ يونس٦٧

٧٠. ﴿رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَى أمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَى قُلُوبِهِمْ ﴾ يونس٨٨. استعار الطمس لإهلاك المال، والشد لتغليظ العقاب.

٧١. ﴿قَالَ لوأنَّ لِي بِكُمْ قُوَّةً أو أو ي إلى رُكْنٍ شَدِيدٍ ﴾ هو د٨٠. قيل أن المراد بالركن الشديد قومه وعشيرته، جعلهم ركناً لأن الإنسان يلجأ إليهم كما يلجأ إلى ركن البناء الرصين.

٧٢. ﴿قَالَ يَا قَوْمِ أرَهْطِي أعَزُّ عَلَيْكُم مِّنَ اللهِ وَاتَّخَذْتُمُوهُ وَرَاءكُمْ ظِهْرِيّاً﴾ هو د٩٢. استعارة تمثيلية، كالشيء يُبقى وراء الظهر ولا يكترث به.

٧٣. ﴿يَقْدُمُ قَوْمَـهُ يَـوْمَ القِيَامَـةِ فَـأو رَدَهُـمُ النَّـارَ﴾ هـو د٩٨. الـورود فـي الأصـل للمرور على الماء للإستسقاء منه. فشبه النار بالماء.

٧٤. ﴿ذَلِكَ مِنْ أنبَـاء القُرَى نَقُصُّهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَآئِمٌ وَحَصِيدٌ﴾ هو د١٠٠. شبّه مابقي من آثارالقرى بالزرع القائم، وما هلك بالزرع المحصود.

٧٥. ﴿ يُغْشِي اللَيْلَ النَّهَارَ﴾ الرعد٣.

٧٦. ﴿وَإن مِّن شَيْءٍ إلاَّ عِندَنَا خَزَائِنُهُ وَمَا نُنَزِّلُهُ إلاَّ بِقَدَرٍ مَّعْلُومٍ﴾ الحجر ٢١.

٧٧. ﴿وَاخْفِضْ جَنَاحَكَ لِلمُؤْمِنِينَ﴾ الحجر٨٨.

٧٨. ﴿فَأذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الجُوعِ وَالخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾ النحل١١٢.

٧٩. ﴿ثُمَّ نُكِسُوا عَلَى رُؤُوسِهِمْ لقَدْ عَلِمْتَ مَا هَؤُلَاء يَنطِقُونَ﴾ الأنبياء٦٥. شبه رجوعهم عن الحق إلى الباطل بانقلاب الشخص حتى يصبح أسفله أعلاه.

٨٠. ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَعْبُدُ اللَهَ عَلَى حَرْفٍ فَإن أصَابَهُ خَيْرٌ اطْمَأنَّ بِهِ﴾ الحج١١. استعارة تمثيلية، إذ هي مثل للمنافقين، وماهم فيه من ملق في دينهم، ممن يقف على شفا الهاو ية يريد العبادة والصلاة.

٨١. ﴿وَلا يَزَالُ الَذِينَ كَفَرُوا فِي مِرْيَةٍ مِّنْهُ حَتَّى تَأتِيَهُمُ السَّاعَةُ بَغْتَةً أو يَأتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ ﴾ الحج٥٥.

٨٢. ﴿فَذَرْهُمْ فِي غَمْرَتِهِمْ حَتَّى حِينٍ﴾ المؤمنون٥٤. أصل الغمرة الماء الذي يغمر القامة. شبه ما هم فيه من الضلالة بانغمارهم في الماء.

٨٣. ﴿يُقَلِّبُ اللَّهُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ﴾ النور٤٤.

٨٤. ﴿وَالَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا عَلَيْهَا صُمّاً وَعُمْيَاناً﴾ الفرقان٧٣

٨٥. ﴿فَافْتَحْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ فَتْحاً وَنَجِّنِي وَمَن مَّعِي مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ الشعراء١١٨. استعار الفتح للحكم. لأنه يفتح المنغلق من الأمر.

٨٦. ﴿فَلَمَّا جَاءتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾ النمل١٣.

٨٧. ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغاً إِن كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَن رَّبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ﴾ القصص١٠. شبّه ما قذف الله في قلبها من الصبر بربط الشيء المنفلت خشية الضياع.

٨٨. ﴿فَعَمِيَتْ عَلَيْهِمُ الْأَنبَاء يَوْمَئِذٍ فَهُمْ لَا يَتَسَاءلُونَ﴾ القصص٦٦. استعير العمى لعدم الاهتداء، فهم لايهتدون للأنباء.

٨٩. ﴿فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ﴾ الأحزاب١٩. شبه اللسان بالسيف المصلت، وحذف ذكر المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه وهو السلق بمعنى الضرب.

٩٠. ﴿مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَى نَحْبَهُ﴾ الأحزاب٢٣. النحب: النذر، واستعير للموت لأنه نهاية كل حي، فكأنه نذر لازم في رقبته.

٩١. ﴿وَقَالَ الَّذِينَ كَفَرُوا لَن نُّؤْمِنَ بِهَذَا الْقُرْآنِ وَلَا بِالَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ﴾ سبأ٣١. ليس للقرآن يدان، ولكنه استعير لما سبقه من الكتب السماوية.

٩٢. ﴿وَيَقْذِفُونَ بِالْغَيْبِ مِن مَّكَانٍ بَعِيدٍ﴾ سبأ٥٣. شبه من يقول بغير علم، بمن يرمي غرضاً بينه وبينه مسافة بعيدة فلا يكون سهمه صائباً.

٩٣. ﴿مَا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فَلَا مُمْسِكَ لَهَا﴾ فاطر٢.

٩٤. ﴿وَلَوْيُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِمَا كَسَبُوا مَا تَرَكَ عَلَى ظَهْرِهَا مِن دَابَّةٍ﴾ فاطر٤٥. جعل للأرض ظهراً.

٩٥. ﴿إِنَّا جَعَلْنَا فِي أَعْنَاقِهِمْ أَغْلَالاً فَهِيَ إِلَى الْأَذْقَانِ فَهُم مُّقْمَحُونَ﴾ يس٨. شبه الكفار في امتناعهم عن الهدى. بمن غلت عنقه بالسلاسل.

٩٦. ﴿أُولَئِكَ يُنَادَوْنَ مِن مَّكَانٍ بَعِيدٍ﴾ فصلت٤٤.

٩٧. ﴿مَن كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الْآخِرَةِ نَزِدْ لَهُ فِي حَرْثِهِ﴾ الشورى٢٠. شبه العمل للآخرة بالحرث.

٩٨. ﴿وَالَّذِي نَزَّلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً بِقَدَرٍ فَأَنشَرْنَا بِهِ بَلْدَةً مَّيْتاً﴾ الزخرف١١.

٩٩. ﴿أَفَأَنتَ تُسْمِعُ الصُّمَّ أَوْ تَهْدِي الْعُمْيَ﴾ الزخرف٤٠.

١٠٠. ﴿وَجَاءتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ﴾ق١٩. استعار لفظ السكرة للهو ل والشدة اللتين يلقاهما المحتضر.

١٠١. ﴿فَفَتَحْنَا أَبْوَابَ السَّمَاء بِمَاء مُّنْهَمِرٍ﴾ القمر١١.

١٠٢. ﴿مَن ذَا الَّذِي يُقْرِضُ اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً فَيُضَاعِفَهُ لَهُ﴾ الحديد١١. شبه الصدقة بالقرض.

١٠٣. ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نَاجَيْتُمُ الرَّسُولَ فَقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيْ نَجْوَاكُمْ صَدَقَةً﴾ المجادلة١٢. أي قبل نجواكم، استعار اليدين لمعنى قبل.

١٠٤. ﴿وَالَّذِينَ تَبَوَّؤُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِن قَبْلِهِمْ﴾ الحشر٩. شبه الإيمان بمنزل أو مكان يستقرّ فيه.

١٠٥. ﴿يُرِيدُونَ لِيُطْفِؤُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَاللَّهُ مُتِمُّ نُورِهِ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ﴾الصف ٨.

١٠٦. ﴿إِن تُقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً يُضَاعِفْهُ لَكُمْ وَيَغْفِرْ لَكُمْ ﴾ التغابن١٧.

١٠٧. ﴿وَاللَّهُ أَنبَتَكُم مِّنَ الْأَرْضِ نَبَاتاً﴾ نوح١٧.

١٠٨. ﴿فَلَا اقْتَحَمَ الْعَقَبَةَ﴾ البلد١١. استعار العقبة للأعمال الصالحة وأصل العقبة: الطريق الوعر.

١٠٩. ﴿وَوَضَعْنَا عَنكَ وِزْرَكَ﴾ الشرح٢. شبه الوزر بحمل ثقيل يرهق فيوضع.

١١٠. ﴿وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ ﴾ آل عمران١٠٣.

١١١. ﴿اهدِنَــــا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ ﴾ الفاتحة٦.

١١٢. ﴿لَئِن لَّمْ يَنتَهِ الْمُنَافِقُونَ وَالَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ ﴾ الأحزاب٦٠.

١١٣. ﴿قُلْ يَوْمَ الْفَتْحِ لَا يَنفَعُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِيمَانُهُمْ وَلَا هُمْ يُنظَرُونَ﴾ السجدة٢٩.

١١٤. ﴿فَمَا بَكَتْ عَلَيْهِمُ السَّمَاء وَالْأَرْضُ وَمَا كَانُوا مُنظَرِينَ﴾ الدخان٢٩.

١١٥. ﴿إِذَا رَأَتْهُم مِّن مَّكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظاً وَزَفِيراً﴾ الفرقان١٢.

١١٦. ﴿تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ﴾ الملك ٨.

١١٧. ﴿وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاء مَّنثُوراً﴾ الفرقان٢٣.

١١٨. ﴿سَنَفْرُغُ لَكُمْ أَيُّهَا الثَّقَلَانِ﴾ الرحمن٣١.

١١٩. ﴿وَلاَ يُظْلَمُونَ فَتِيلاً﴾ الإسراء٧١.

١٢٠. ﴿إِنَّكَ لَأَنتَ الحَلِيمُ الرَّشِيدُ﴾ هو د.٨٧.

١٢١. ﴿إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقاً وَهِيَ تَفُورُ﴾ الملك٧.

١٢٢. ﴿وَفِي عَادٍ إِذ أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الرِّيحَ العَقِيمَ﴾ الذاريات٤١.

١٢٣. ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ العَزِيزُ الكَرِيمُ﴾ الدخان٤٩.

١٢٤. ﴿قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِن كُنتُمْ مُّؤْمِنِينَ﴾ البقرة٩٣.

١٢٥. ﴿اعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يُحْيِي الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا﴾ الحديد١٧.

١٢٦. ﴿هو الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ ذَلُولاً فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا﴾ الملك ١٥.

١٢٧. ﴿حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنَ الخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنَ الفَجْرِ﴾ البقرة١٨٧.

١٢٨. ﴿مسَّتْهُمُ البَأْسَاء وَالضَّرَّاء﴾ البقرة٢١٤.

١٢٩. ﴿حَتَّى يَخُوضُوا فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ﴾ الأنعام ٦٨.

١٣٠. ﴿فَنَبَذُوهُ وَرَاءَ ظُهُورِهِمْ﴾ آل عمران١٨٧.

١٣١. ﴿وَإِذَا الكَوَاكِبُ انتَثَرَتْ﴾ الانفطار٢.

١٣٢. ﴿فَتَوَلَّى بِرُكْنِهِ﴾ الذاريات٣٩.

١٣٣. ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ المُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ﴾ التوبة١١١.

١٣٤. ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْرِي نَفْسَهُ ابْتِغَاء مَرْضَاتِ اللَّهِ﴾ البقرة٢٠٧.

١٣٥. ﴿وَأَقْرِضُوا اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً﴾ المزمل٢٠.

١٣٦. ﴿وَكُنتُمْ عَلَىَ شَفَا حُفْرَةٍ مِّنَ النَّارِ فَأَنقَذَكُم مِّنْهَا﴾ آل عمران١٠٣.

١٣٧. ﴿وَخُضْتُمْ كَالَّذِي خَاضُوا﴾ التوبة٦٩.

١٣٨. ﴿وَإِذَا رَأَيْتَ الَّذِينَ يَخُوضُونَ فِي آيَاتِنَا﴾ الأنعام ٦٨.

١٣٩. ﴿وَكُنَّا نَخُوضُ مَعَ الخَائِضِينَ﴾ المدثر٤٥.

١٤٠. ﴿الَّذِينَ هُمْ فِي خَوْضٍ يَلْعَبُونَ﴾ الطور١٢.

١٤١. ﴿حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ﴾ يونس٢٤.

١٤٢. ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً رَّجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمُ لاَ يَقْدِرُ عَلَىَ شَيْءٍ وَهُو كَلٌّ عَلَى مَوْلاهُ أَيْنَمَا يُوَجِّههُّ لاَ يَأْتِ بِخَيْرٍ هَلْ يَسْتَوِي هو وَمَن يَأْمر بِالعَدْلِ وَهو عَلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ النحل٧٦.

١٤٣. ﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً قَرْيَةً كَانَتْ آمِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَداً مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الجُوعِ وَالخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾النحل١١٢.

١٤٤. ﴿وَمَا يَسْتَوِي الأَعْمَى وَالبَصِيرُ*وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ * وَلَا الظِّلُّ وَلَا الحَرُورُ*وَمَا يَسْتَوِي الأَحْيَاءُ وَلَا الأَمْوَاتُ إِنَّ اللَّهَ يُسْمِعُ مَن يَشَاءُ وَمَا أَنتَ بِمُسْمِعٍ مَّن فِي القُبُورِ*إِنْ أَنتَ إِلا نَذِيرٌ﴾ فاطر١٩-٢٣.

١٤٥. ﴿وَيَبْغُونَهَا عِوَجاً﴾ الأعراف ٤٥.

١٤٦. ﴿الَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ﴾ البقرة٢٧.

١٤٧. ﴿فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ﴾ الفجر١٣.

١٤٨. ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِن قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً وَأَنشَأْنَا بَعْدَهَا قَوْماً آخَرِينَ﴾الأنبياء١١.

١٤٩. ﴿أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾ الكهف٢٩.

١٥٠. ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الخُرْطُومِ ﴾ القلم١٦.

١٥١. ﴿أَئِنَّا لَمَرْدُودُونَ فِي الحَافِرَةِ﴾ النازعات١٠.

١٥٢. ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِم مَّا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾ المطففين١٤.

١٥٣. ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإنسان فِي كَبَدٍ﴾ البلد٤.

١٥٤. ﴿إنما طَائِرُهُمْ عِندَ اللهُ وَلَكِنَّ أَكْثَرهُمْ لا يَعْلَمُونَ﴾ الأعراف١٣١.

١٥٥. ﴿بريح صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ﴾ الحاقة٦.

١٥٦. ﴿وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ﴾ لقمان١٥.

١٥٧. ﴿يَهْدِي إلى الحَقِّ وَإلى طَرِيقٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾ الأحقاف٣٠.

١٥٨. ﴿الَّذِينَ كَفَرُوا وَصَدُّوا عَن سَبِيلِ اللَّهِ أَضَلَّ أَعْمَالَهُمْ﴾ محمد ١.

١٥٩. ﴿وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي﴾ طه ٢٧.

١٦٠. ﴿وَالكَاظِمِينَ الغَيْظَ﴾ آل عمران١٣٤.

١٦١. ﴿وَمِن بَيْنِنَا وَبَيْنِكَ حِجَابٌ﴾ فصلت٥.

١٦٢. ﴿وَقَالُوا قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ﴾ فصلت٥.

١٦٣. ﴿وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَن يَفْقَهو هُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْراً﴾ الإسراء٤٦.

١٦٤. ﴿لَقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ﴾ ق٢٢.

١٦٥. ﴿بَلْ قُلُوبُهُمْ فِي غَمْرَةٍ مِّنْ هَذَا﴾ المؤمنون٦٣.

١٦٦. ﴿الَّذِينَ كَانَتْ أَعْيُنُهُمْ فِي غِطَاء عَن ذِكْرِي﴾الكهف ١٠١.

١٦٧. ﴿اجْعَلْ أَفْئِدَةً مِّنَ النَّاسِ تَهوِي إِلَيهِمْ﴾ إبراهيم٣٧.

١٦٨. ﴿فَوَجَدَا فِيهَا جِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ﴾ الكهف٧٧.

١٦٩. ﴿وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى﴾طه٢٢.

ب - من استعارات الحديث النبوي الشريف:

صدرت احاديث نبوية كثيرة جداً عن لغة الإستعارة، في كل معانيها أو في بعضها، إذ تصور المعنى الاستعاري على نحويتح للمتلقي أن يطل على الواقع أو أن يستشرفه، فلا يكون المجاز الاستعاري مجرد أداء فني جمالي لأغراض فنية، بل هو صورة للواقع المراد ايصاله وتصويره بالشكل الذي يقف منه المتلقي الواعي المتأمل موقف التدبر والتأويل حتى يفهم أبعاد المعنى مستحضراً شكل الواقع الموصوف وأبعاده، ومن تلك الأحاديث الشريفة في هذا الإتجاه من لغة الإستعارة:

١- قالﷺ: ((قيدوا العلم بالكتاب)) (المجازات/١٢٨).

٢- قالﷺ: ((سيحرصون بعدي على الامارة، فنعمت المرضع وبنست الفاطم)) شبه الامارة بالمرضع تحس الرضاع في معنى حلاْو ة أو انلها وفائدتها للدنيويين الحريصين عليها، وشبه أو اخر الامارة أو الخروج منها بالفطام الصعب..!!. (المجازات/١٢٩).

٣- قالﷺ في وصية لمعاذ بن جبل: ((وأمت أمر الجاهلية إلا ماحسن)) يشير إلى محوسيئات الجاهلية وأحكامها الا ماحسن منها حتى يكون السلبي منها كالميت الذي نسي ذكره وانقطع خبره(المجازات/١٣٣).

٤- قالﷺ – في كلام له - ((ولا تسلط عليهم عدواً من سوى أنفسهم فيستبيح بيضتهم)) رواه مسلم والترمذي وغيرهما (المجازات/١٦٠).

٥- قالﷺ: ((إنّ ذا الوجهين لخليق أن لايكون عند الله وجيهاً)) فقد شبه المنافقق بـ (ذا الوجهين) والحديث من الإستعارة التمثيلية (المجازات/١٤٧).

٦- قالﷺ، وقد مرّ على قوم وقوف على ظهو ر دوابهم ورواحلهم يتنازعون الأحاديث، فقالﷺ: ((لاتتخذوها كراسيَ لأحاديثكم في الطرق والأسواق فربّ مركوب خير من راكبه)) (المجازات/٢٨٣-٢٨٤).

٧- قالﷺ: ((إذا دخل البصر فلا اذن)) المجازات/٢٦٧).

٨- قالﷺ: ((ولا يشرب احدكم الحود وهو يشربها مؤمن) (المجازات/٢٥٦).

٩- قالﷺ: ((من أبطأ عمله لم يسرع به نسبه)) (المجازات/٢٦٣).

١٠-قالﷺ: ((حُفَتْ الجنة بالمكاره، وحُفَتْ النار بالشهو ات)) (المجازات/٢٥٤).

١١-قالﷺ: ((المؤمن يأكل في معاءٍ واحد، والكافر يأكل في سبعة أمعاء)) (المجازات/٢٤٨).

١٢- قالﷺ في كلام طويل: ((فإذا طلع حاجب الشمس فلا تصلوا حتى تبرز، وإذا غاب حاجب الشمس فلا تصلوا حتى تغيب)) (المجازات/٢٤٧).

قالﷺ: ((الإسلام ذلولٌ، لايركبُ الا ذلولا)) (المجازات/٢٤٤).

١٣- قالﷺ في كلام طويل: ((ألا إنّ عمل الجنة حزن بربوة، ألَ إنّ عمل النار جهل بسهو ة، وما من جرعة أحبّ إلى الله سبحانه من جرعة غيظ يكظمها عبد)) (المجازات/٢٤١).

١٤- قالﷺ: ((إن من أربى الربى، استطالة المرء في عرض أخيه المسلم)) (المجازات/٢٣٤).

١٥- قالﷺ في حديث يذكر فيه اشراط الساعة: ((فعند ذلك تقيء الأرض أفلاذ كبدها)) فشبه الحديث الكنوز التني استودعتها بطون الأرض فافلاذ الكبد وهي شعبها وقطعها. (المجازات/٢٠٤).

ج - من استعارات الشعر العربي القديم:

سأذكر نصوصاً شعرية من الشعر العربي القديم صدرت عن لغة الإستعارة وهي:

قال عمر بن أبي ربيعة(الديوان/٧٣):

خرجت غداة النفر أعترض الدما فلم أرَ أحلى منك في العين والقلبِ

فوالله ما أدري أحسناً رزقته أم الحب أعمى كالذي قيل في الحبِ

وقال أيضاً (الديوان/ ٧٨):

لم يصبها نكد فيما مضى ظبية تختال في مشيتها

لم تعانق رجلاً فيما مضى طفلة غيداء في حلتها

لم يطش قط لها سهم ومن ترمه لاينج من رميتها

وقال أيضاً (الديوان/٩٠):

الريح تسحب أذيالاً وتنشرها يا ليتني كنت ممن تسحب الريحُ

كيما تجر بنا ذيلاً فتطرحنا على التي دونها مغبرة سوحُ

قال المتنبي في رثاء خولة الحمدانية (الديوان١/٨٦):

يا أخت خير أخ يا بنت خير أبِ كناية بهما عن أشرفِ النسبِ

غدرت يا موت كم أفنيت من عدد بمن أصبت وكم أسكتّ من لجبِ

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فزعت فيه بآمالي إلى الكذبِ

حتى إذا لم يدع لي صدقه أملاً شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

فليت طالعة الشمسين غائبة وليت غائبة الشمسين لم تغبِ

وليت عين التي آب النهار بها فداء عين التي زالت ولم تؤبِ

يا أحسن الصبر زر أولى القلوب بها وقلْ لصاحبه يا انفع السحبِ

فلا تنلك الليالي إن أيديها إذا ضربن كسرن النبع بالغربِ

ومن تفكّر في الدنيا ومهجتّه أقامه الفكر بين العجز والتعبِ

قال أبوالعلاء المعري (شروح سقط الزند ٥١٩/٢):

وقد سار ذكري في البلاد فمن له   باخفاء شمس ضوئها متكاملُ
ولي منطق لم يرضَ لي كُنْهَ منزلي   على أنني بين السماكين نازلُ
وقد أغتدي والليل يبكي تأسفاً   على نفسه والنجم في الغرب ماثلُ
بريح أعيرت حافرا من زبرجد   لها التبر جسم واللجين خلاخل
كأن الصبا ألقت اليَّ عنانها   تخبّ بسرجي مرة وتناقلُ
فإن كنت تبغي العيش فابغ توسطاً   فعند التناهي يقصر المتطاولُ
توفى البدور النقص وهي أهلة   ويدركها النقصان وهي كوملُ

قال علي بن الجهم (الديوان/ ص١٤١):

عيون المها بين الرصافة والجسر   جلبن الهو ى من حيث أدري ولا أدري
أعدن لي الشوق القديم ولم أكن   سلوتُ ولكن زدن جمراً على جمر

قال أبوتمام (الديوان١٩١/٢):

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر   وغدا الثرى في حلية يتكسرُ
نزلت مقدمة المصيف حميدة   ويد الشتاء جديدة لاتكفرُ
مطر يذوب الصحو منه وبعده   صحو يكاد من الغضارة يمطرُ
غيثان فالأنواء غيث ظاهرٌ   لك وجهه والصحو غيث مضمرُ
وندى إذا أدهنت به لمع الثرى   خلت السحاب أتاه وهو معذرُ

وقال في الرثاء أيضاً (الديوان ٧٩/٤):

وفيت الآمال بعد محمد   وأصبح في شغل عن السَّفر السَّفْرُ
فتى كلما فاضت عيون قبيلة   دماً ضحكت عنه الأحاديث والذكرُ
وما مات حتى مات مضرب سيفه   من الضرب واعتلت عليه القنا السُّمْرُ
وقد كان فوت الموت سهلاً فردّه   إليه الحفاظ المرّ والخلق الوعرُ
فاثبت في مستنقع الموت رجله   وقال لها: من تحت أخمصك الحشرُ
غداة غدوة والحمد نسج ردائه   فلم ينصرف الاّ وأكفانه الأجرُ
تردى ثياب الموت حمرا فمادجها   لها الليل إلاّ وهي من سندس خضرُ
فتى كان عذب الروح لا من غضاضة   ولكن كبرا أن يقال: به كِبرُ
لئن غدرت في الروع ايامه به   لما زالت الأيام شيمتها الغدرُ
سقى الغيث غيثا وارت الأرض شخصه   وإن لم يكن فيه سحاب ولا قطرُ
وكيف احتمالي للسحاب ضيعة   باسقائها قبراً وفي لحده البحرُ
ثوى في الثرى من كان يحيى به الثرى   ويغمر صرف الدهر نائله الغمرُ
عليك سلام الله وقفاص فإنني   رأيت الكريم الحر ليس له عمرُ

قال الحلاج (الديوان١١٩):

ما حيلة العبد والأقدار جارية   عليه في كل حال أيها الرائي
ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له: اياك اياك أن تبتلّ بالماءِ

د ـ من استعارات الشعر العربي الحديث:

صارت الإستعارة في الشعر العربي الحديث، ولاسيما في الرومانسية وما بعدها، لغة ذات فاعلية مدهشة، وقدرة فنية جمالية في أنِ معاً يحلق بها الخيال وفيها، مستشرفاً المعنى، عبر أنماط من الصور التي تعتمد التجسيم أو التشخيص أو التجسيس، على نحويصدر المعنى فيه عن فاعلية لغة الإستعارة في بناء الصورة الشعرية بما صارت الصورة فيه، أداة تعبير عن المعنى الشعري، وبنية استعارية في إبداع المعنى الشعري أيضاً، وساشير إلى نماذج قليلة من لغة الإستعارة في الشعر العربي الحديث، ومنها:

قال نزار قباني (الديوان١/١ ٢٤):

مـابذا أقـول إذا راحـت أصـابعه تلملـم الليـل عـن شـعري وترعـاه
وكيـف أسـمح أن يـدنو بمقعـده وأن تنـام علـى خـصري ذراعـاه
غـداً...إذا جـاء أعطيـه رسـائله ونطعـم النـار أحلـى مـا كتبنـاه
مـالي أحـدق فـي المـرآة أسـألها بـأي ثـوب مـن الأثـواب ألقـاه
الحب في الأرض بعض من تخيلنـا لـو لـم نجـده عليهـا....لأخترعنـاه

وقال أيضاً (الديوان١/٣٤٠):

أنـا أحبـك....فـوق الغيـوم أكتبهـا وللعـصافير والأشـجار أحكيهـا
أنـا أحبـك....فـوق المـاء أنقـشها وللعناقيـد والأقـداح أسـقيها
أنـا أحبـك....يـا سيفاً أسال دمـي يـا قـصة لـست أدري مـا أسـميها
ألا ترانـي ببحـر الحـب غارقـة والمـوت يمـضغ آمـالي ويرميهـا
إنـزل قلـيلاً عـن الأهـداب يـا رجـالأ مـا زال يقتـل أحلامـي ويحيهـا
كفـاك تلعـب دور العاشـقين معـي وتنتقـي كلمـات لـست تعنيهـا
إرجـع إلـيَ فـإن الأرض واقفـة كأنمـا الأرض فـرتَ مـن ثوانيهـا
إرجـع فبعـدك لا عقـد أعلقـه ولا لمـست عطـوري فـي أوانيهـا

وقال أيضاً (الديوان١/ ٣١٩):

أشتقتُ إليك فعلمني أن لا أشتاق !!!
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق ؟؟
علمني كيف تموت الدمعة في الأحداق؟؟
علمني كيف يموت القلب وتنتحر الأشواق؟؟

قال الجواهري في (يا دجلة الخير) الديوان/٥/ ٨٣)

حييتُ سفحك عن بُعْد فحييني		يا دجلة الخير يا أم البساتين
يا أمّ تلك من ألف ليلتها للأن		يعبق عطر في التلاحين
يا مستجم النواسي الذي لبست		به الحضارة ثوباً وشي هارون
ما أن تزال سياط البغي ناقعة		في مائك الطهر بين الحين والحين
يا دجلة الخير كم معنى مزجت به		دمي بلحمي في أحلى المواعين
سهرت ليل (أخي ذبيان) أحضنه		حضن الرواضع بين العت واللين
إن المصائب طوعا أو كراهية		أعدن نحتي كما أبدعن تلويني
يا نازح الدار ناغ العود ثانية		وجس أو تاره بالرفق واللين
لعل نجوى تداو ي حرّ أفئدة		فيها الحزازات تغلي كالبراكين
لم أغد أبواب ستين وأحسبي		همّاً وقفتُ على أبواب تسعين
يا صاحبّي إذا أبصرت طيفكما		يمشي إلى على مهْل يحييني
أطبقت جفنا على جفن لأبصره		حتى كأن بريق الموت يعشيني

وقال في ذكرى أبي العلاء المعري (الألفية) الديوان٣/٨٣:

قف بالمعرّة وامسح خدّها التربا		واستوح منْ طوق الدنيا بما وهبا
واستوح منْ حبّب الدنيا بحكمته		ومن على جرحها من روحه سكبا
أقام بالضجة الدنيا وأقعدها		شيخ أطل عليها مشفقا حدبا
لثورة الفكر تاريخ يحدثنا		بأنّ ألف مسيح دونها صلبا

وقال في قصيدة الحسينية الشهيرة. (الديوان، ٣/ ٢٣٣):

تعاليت من مفزع للمتوف		وبورك قبرك من مفزع
تلوذ الدهو ر.. فمن سُجّد		على جانبيه ومن ركّع
شممت ثراك فهّب النسيم		نسيم الكرامة من بلقع
وخلت وقد طارت الذكريات		بروحي إلى عالم أرفع
وطفت بقبرك طوف الخيال		بصومعة الملهم المبدع
كأن يداً من وراء الضريح		حمراء مبتورة الأصبع
تمد إلى عالم بالخنوع		والضيم ذي شرق مترع
تخبط في غابة أطبقت		على مذنب منه أو مسبع
لتبدل منه جديب الضمير		بآخر معشوشب ممرع
فيا غصن هاشم لم ينفتح		بازهر منك ولم يفرع
ويا واصلاً من نشيد الخلود		ختام القصيدة بالمطلع
يسير الورى بركاب الزمان		من مستقيم ومن أضلع
وأنت تسيّر ركب الخلود		ما تستجدّ له يتبع

من شعر محمود درويش في مجموعة (مديح الظل العالي) دار العودة، بيروت،١٩٨٤م. مساء/ فوق بيروت:

الرخام ينزّ دماً ويذبحني الحمامُ
إلى منْ أرفع الكلمات سقفا وهذي الأرض يحملها الغمام
أحدّق في المسدس وهو ملقى على طرف السرير وأشتهيه
وينقذني....وينقذني الكلامُ ظلام كل ما حولي ظلامُ

(مديح الظل العالي، ص١٥)

وقال في شاء أحد الشهداء الفلسطينين:

لا تسرقوه من السنونو لا تأخذوه من الندى
كتبت مراثيها العيونُ وتركت قلبي للصدى
لا تسرقوه من الأبد وتبعثروه على الصليب
فهو الخريطة والجسدوهو أشتعال العندليب
لا تأخذه من الحمام لا ترسلوه إلى الوظيفة
لا ترسموا دمه وسامفهو البنفسج في قذيفة

(أعراس/ ٣٨ـ ٣٩)

من مقطع في قصيدته الشهيرة (بيروت)

بيروت تفاحةوالقلب لا يضحك
وحصارنا واحة في عالم يهلك
سنرقص الساحةونزّوج الليلكْ

(حصار لمدانح البحر/ ص١١٢)

وقال في مقطع آخر من قصيدة في رثاء شهيد فلسطيني:

ثقبتُ الأرض بحثا عن سواها فأسـندني لأسـندها الجليـلُ

ولـو لـو أستطيع حميتُ قلبـي مــن الآمــال لكنــي عليــلُ

لنــا جـسدان مــن لغــة وخيــل ولكـن لـيس يحمينـا صـهيلُ

كـأن الـسجن فـي الـدنيا مكانـا فحررنـــا ليقتلنـــا البـــديلُ

ومن نص شعري له تحت عنوان (ونحن نحب الحياة):

ونحن نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين، نرفع منذنة للبنفسج بينهما أو نخيلا
نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونسرق من دودة القز خيطاً لنبني سماء لنا ونسيّج هذا الرحيلا
ونفتح باب الحديقة كي يخرج الياسمين إلى الطرقت نهارا جميلا
نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا
ونزرع حيث أقمنا نباتا سريع النموونحصد حيث أقمنا قتيلا
وننفخ في الناي لون البعيد البعيد، ونرسم فوق تراب الممر صهيلا
ونكتب أسماءنا حجرا حجرا، أيها البرق أو ضح لنا الليل أو ضح قليلا
نحب الحياة إذا ما استطعنا إليها سبيلا.

(حصار لمدانح البحر/١٤٧)

هناك شكلان فنيان في انجاز المعنى بالصدور عن لغة الإستعارة في القصيدة العربية الحديثة، الأول هو الشكل الموصول بالقديم المتأثر به المنسجم مع آلياته قراءته، كما في لغة الجواهري ونزار قباني، فيما عرضنا من شعرهما، ومن نهج هذا السبيل في إبداع المعنى الشعري. والثاني هو الشكل الأعمق في الحداثة، والأكثر ايغالا في أبعاد التجديد في إبداع الصورة الشعرية بالصدور عن الإستعارة وغيرها، على نحوباعث على التأمل ومستدع للتأو يل، كما في لغة محمود درويش، وسليم بركات، وأحمد مطر، ومظفر النواب، وحسن عبد الله وأمل دنقل وغيرهم من أعمدة الشعرية العربية الحديثة. ولكي يقف القاريء الكريم على نص شعري طويل صدر عن لغة الإستعارة في أسلوبيته الشعرية، يمكن الرجوع في هذا إلى كتابنا (أسلوبية البيان العربي/ من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النصّ الإبداعي) في الفصل الخاص بـ (أسلوبية الإستعارة) إذ أفضت في ذلك طويلاً على نحوتحليلي.

هوامش الفصل السابع:

(١) أهزوجة الليمون، ص١٠٩.
(٢) مآذن تصلي، شعر: رحمن غرقان، ص١٧.
(٣) ديوان المتنبي، ٢/ ١٩٧.
(٤) ديوان أبي تمام، ٤/ ٢١٨.
(٥) ديوان المتنبي، ٢/ ١٢٠٧.
(٦) حقيقة (يهيمون) يسيرون أو يخلطون، والإستعارة أبلغ لما فيها من البيان بالاخراج إلى مايقع عليه الإدراك وهو الهيمان في كل وادٍ يعن له فيه الذهاب. ورجل هائم: متحيّر، فشبه حبهم لقول الشعر في كل غرض ورغبتهم في الذهاب فيه كل مذهب بالهيمان والتحيّر والذهاب على غير هدى.
(٧) القرآن بين الحقيقة والمجاز والإعجاز، محمد عبد الغني حسن. ص ٢٩.
(٨) ينظر، الطراز، العلوي، ١/٢١٤، المثل السائر، ابن الأثير، ٢/٩٧.
(٩) البلاغة، فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، ص ١٩٨.
(١٠) المجازات، ص ٣١.
(١١) المجازات، ص ٥١.
(١٢) ديوان المتنبي، ٢/ ٢١٨.
(١٣) البلاغة، فنونها وأفنانها، د. فضلحسن، ص ١٩٧.
(١٤) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص ٧٥، وينظر، البيان في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، ص ٢٠٦.
(١٥) البلاغة العربية، فنونها وأفنانها، د. فضل حسن، ص ٢١٨.
(١٦) البلاغة العربية، مقدمات وتطبيقات، د. بن عيس با طاهر، ص ٢٦٣.
(١٧) البلاغة العربية، د. وليد قصاب، ص ١٧٦. كتاب الصناعتين، العسكري، ص٢٧٧.
(١٨) أصول البيان العربي، محمد حسين الصغير، ص ٩٥.
(١٩) كتاب الصناعتين، ص ٢٧٦. من بلاغة القرآن، د. أحمد بدوي، صس ٢١٧ – ٢٢٢.
(٢٠) أصول البيان العربي، د. محمد حسين البصغير، ص ٩٧.
(٢١) أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، ص٩٧ – ١٠٠.
(٢٢) الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين الصغير، ص ٢١١.
(٢٣) الإستعارة في النقد الأدبي، يوسف أبوالعدوس، ص ٢٣٦.
(٢٤) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، ص ٦٧.
(٢٥) جمالية المفردة القرآنية، أحمد ياسوف، ص ١٤١.
(٢٦) الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، مجيد عبد المجيد، ص ١٧٨.
(٢٧) مجاز القرآن، أبوعبيدة، ص ٧٨.
(٢٨) تأو يل مشكل القرآن، ابن قتيبة، ص ٧٨.
(٢٩) المثل السائر، ابن الأثير، ١/ ٣٦٣.
(٣٠) ثلاث رسائل في الإعجاز، الرماني، ص٨٠، وانظر، كتاب الصناعتين، لأبي هلال العسكري، ص ٢٧١ – ٢٧٢.
(٣١) ينظر، تلخيص البيان في مجاز القرآن، الشريف الرضي، ص ٢٢٨ وص ٣٣٩.
(٣٢) التصوير الشعري، د. عدنان حسين قاسم، ص ١١٥.
(٣٣) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، ١/ ٢١٠.
(٣٤) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص ٤٣ – ٥٠.
(٣٥) علم الكلام والنظرية البلاغية، د محمد النويري، ص ٣٧٨.
(٣٦) أسرار البلاغة، ص ١٢٦.
(٣٧) علم الاسلوب، د. صلاح فضل، ص٢٨٤

الفصل الثامن
أسلوب المجاز

*** توطئة**

أولاً: أسلوب المجاز.

١- الاصطلاح.
٢- الوظيفة.
٣- الغاية.
٤- أركان بنية المجاز.
٥- أنواع اللغة المجازية.

ثانياً: أقسام لغة المجاز وعلاقاتها:

١- المجاز العقلي؛ علاقاته.
٢- المجاز المرسل؛ علاقاته.

ثالثاً: في مجازات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

أ - في مجازات القرآن الكريم.
ب - في مجازات الحديث النبوي الشريف.
ج - خطاطة المكونات التسعة لبنية المجاز.

رابعاً: مختارات من لغة المجاز:

أ - من القرآن الكريم.
ب- من الحديث النبوي الشريف.
ج - من الشعر العربي.
د - من الشعر العربي المعاصر.
((نص وقراءة))

*** هوامش الفصل الثامن..... المصادر والمراجع.**



*** توطئة:**

أسلوب البيان في الخطابات الإبداعية شأن عام، إذ هو لغة الأداء الفني، سواء منها ذات الجمال الخالص، أم ذات الجمال الموضوعي، ونعني بالمجاز الجمالي الخالص تلك الأساليب المجازية التي يُعنى فيها الفنان أو الأديب بإبداع معان بوسائل الأداء المجازي من دون أن يكون قصده التأثير في المتلقي عبر ذلك الأداء إنما هو الأنجاز الجمالي أولاً وثانياً أن يضمر ذلك الأداء معنى فنيا معينا، فقصدهُ منصب على الخلق الجمالي بدءاً، كما في أساليب الرمز الرومانسي والإستعارة الخيالية أو الوهمية في لغة الشعر الحديث، وتوظيف الأسطورة بأشكال استثنائية تتخطى صورتها الموضوعية المتوارثة، أما الجمال الموضوعي أو المجاز المنتج للجمال الموضوعي فهو تلك الأساليب المجازية التي يتم فيها توظيف الفنون المجازية لغرض إيصال المعنى الموضوعي للمتلقي، بما يؤدي فيه المجاز دور المؤثر في تقبل الغرض والتأثير الأيجابي بذلك الموضوع المراد التعبير عنه، كما في أساليب المجاز في البيان العربي التقليدي – على سبيل المثال- كالتشبيه والإستعارة بكل أشكالها، الرئيسة الفنية، والفرعية التقليدية، وكما في المجاز العقلي الإسنادي والمجاز المرسل، وبما تفصح عنه العلاقات الموضوعية بين المعنى المجازي للفظ أو التركيب والمعنى المباشر أو الحقيقي، وكذلك في أسلوب الكناية وفي أسلوب التعريض والتورية وغيرها من أساليب البيان المجازية التي يراد منها غالبا التعبير عن موضوع ما، أو غرض معين، بالشكل الذي يكون الأشتغال الفني مؤثر أدائياً في استمالة المتلقي لتقبل المعنى أو الأداء أو الأنفعال به أو معه، ذاتياً أو وجدانياً أو عقلياً.

وفي فصل المجاز هذا سنعرض لنوعين مجازيين شائعين هما: المجاز العقلي عبر علاقاته الرئيسة والمجاز المرسل عبر علاقاته الشائعة، منطلقين من الفهم التعليمي المبسط لأسلوب المجاز على أنه: اللفظ المستعمل في غير معناه الحقيقي الشائع المتداول، لعلاقة هي ليست المشابهة بين ذلك المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الجديد في سياق جملة المجاز، مع وجود قرينة تحول دون أن يكون المقصود هو المعنى الحقيقي.

أولاً: أسلوب المجاز

المجاز طريقة في التعبير، وأسلوب في التفكير البياني، وأتجاهات في إبداع المعنى، وأتجاهه العام واحد، وهو أن وسيلة التعبير لا تستعمل في الأداء الفني استعمالاً مألوفاً، إنما هو استعمال جديد يشعر المتلقي معه أنه بين يدي لغة في التعبير جديدة، وألفاظ ذات معان محدثة، وسياقات خطابية توحي بمعان اضافية، وطريقة توظيف لتراكيب الكلام تتيح للوعي التأويلي أن يطل من خلالها على استشراف جديد للمعنى، وهنا تتعدد طرائق المجاز من لغة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، وتتباين بتنوع الكتاب أو الأدباء، وبحسب أذواقهم ومذاهبهم، وبحسب تياراتهم ومناهجهم، وهكذا لا تلحظ للمجاز منهجا جامعاً مانعاً يحيط به

معصوماً من المعارضة يلم بأطرافه وبأبعاده كلها، إنما هو تصور أولي شاع بين البلاغيين واستقر عليه الفهم التعليمي المباشر، غير أنه تصور أولي يتيح للقارئ المتأمل أن يفتح آفاقا معرفية جديدة، ويطرح تصورات مضافة، بالصدور عن النصوص الإبداعية وبعد تأمل فاعليتها الفنية ومعطياتها الجمالية، وهكذا فالمجاز في شعر أمرئ القيس غيره في شعر المتنبي، ومجازهما غيره في شعر نزار قباني، وهؤلاء في مجازهم اتجاهات أضاف إليها محمود درويش – مثلاً – جديداً فنياً وجمالياً لافتاً، وهكذا ولهذا نشير في فصل المجاز هذا إلى خطوات أولى ذات منحى تعليمي ينفتح من خلالها المتلقي الكريم على آفاق أرحب ومجالات أوسع وفي هذا المبحث سنشير الى: المجاز في الاصطلاح البياني، وإلى وظيفة المجاز عند البلاغيين أو أهل البيان، وإلى الغاية المجازية ونشير إلى أركان جملة المجاز الرئيسة. ثم نختم الفصل بالإشارة الموجزة إلى أشهر أنواع اللغة المجازية.

١- الاصطلاح:

المجاز في اللغة من: جاز الشيء يجوزه جوازاً واجتيازاً، بمعنى العبور والتخطي والانتقال، وجوّز له ما صنعه، أجاز له أي سوّغ، وفي كل ذلك هو معنى العبور والاجتياز. والمجاز مصدر ميمي على وزن (مفعل) لمكان الجواز، وقد اتخذت الكلمة دلالة اسم الفاعل (جائز) أو اسم المفعول (مجوز به)[١] ولما كان المجاز مصدراً ميمياً من جاز الشيء جوازاً إذا تعداه، أو إذا كان اسم مكان من قولهم (جاز الطريق مجازاً) أي سلكه، فإن كل ذلك موصول بالمعنى الاصطلاحي الذي تستعمل فيه اللفظة أو التركيب للانتقال من معنى إلى معنى أو اجتياز حاجز الدلالة الأولي المتداول وصولاً إلى دلالة جديدة هي المجاز، في مقابل الدلالة الأولى التي هي الحقيقة. ولا شك أن المصطلح الأصيل هو ما يتصل معناه اللغوي مع معناه الاصطلاحي بصلة معينة، على نحوما عليه مصطلح (المجاز).

أما (المجاز)في اصطلاح البلاغيين فهو: الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له في اصطلاح التخاطب، على وجه يصح، مع قرينة عدم أرادته[٢].

وهذا التعريف عند القزويني في الايضاح وقبله عند السكاكي في مفتاح العلوم ظل متداولاً إلى اليوم، مع اختلاف سطحي في صياغته الاصطلاحية فهو اليوم في كتب البلاغة عامة يعرّف بانه: اللفظ المستعمل في غير معناه الحقيقي، لعلاقة هي ليست المشابهة، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، مع وجود قرينة تحول دون المعنى الحقيقي.

وهذا التعريف يتضمن عدة عناصر هي:

- المعنى الحقيقي الذي وضعت له الكلمة، والمعنى المجازي الذي استعملت فيه. والمعنيان: الأول الحقيقي. والثاني المجازي متقابلان في وعي المتلقي عند قراءة جملة المجاز.

- العلاقة بينهما؛ إذ هي الصلة بين المعنيين، ولولا تلك الصلة أو العلاقة، ما أتضح للمتلقي كيفية الأنتقال من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي كشفاً للمعنى وايضاحاً للقصد.

- القرينة التي تبين لنا أن المعنى الحقيقي غير مراد وأن المعنى المجازي هو المقصود.
- اللفظ في استعمالاته الوظيفية الشائعة يؤدي معنى حقيقياً أو (حقيقة لغوية) أما إذا أستعمل ذلك اللفظ استمالاً يؤدي إلى الإيحاء بمعنى جديد غير شائع، أو الافصاح عن معنى غير مألوف يسنده في ذلك السياق العام والقرائن فهو يؤدي (معنى مجازياً)
- هناك استعمالات للفظ يخرج بها عن معناه الحقيقي، ولكنه لا يدخل دائرة المجاز، إنما يظل في دائرة الحقيقة، تلك الاستعمالات هي شيوع اللفظ معبراً عن معنى؛ لأغراض تخص (العرف العام) مثلاً؛ إذ تتعدد الحقول المعرفية وتتنوع الفنون ومنها الأداب، وفي كل نوع هناك استعملات لمعاني بعض الألفاظ هي في الواقع استعمالات مجازية ولكن شيوعها في عرف أهل الأختصاص جعلها حقيقية، لأنهم ذهبوا إلى أن يعبروا بها عن معنى محدد يتفقون عليه فهي عندهم حقيقية فيما يذهبوا إليه وليست مجازية فهي (مجازات العرف الخاص) عند أهل كل اختصاص، سواء في الشرع (العلوم الشرعية) أم في الأدب أم في أنواع العلوم الصرفة، وهكذا؛ فالصلاة في الحقيقة الوضيعة هي الدعاء، ولكنها في عرف الشرع هي طقوس التعبير عن معاني العبادة بالصور المعروفة. والزكاة في الحقيقة هي النماء ولكنها في عرف الشرع هي اخراج نسبة من الأموال وانفاقها في الأوجه المعروفة، وهكذا في الحج والصيام والخمس وغيرها.
- يدخل اللفظ دائرة المجاز إذا توفر على ثلاثة شروط: الأول هو علاقة ما؛ المشابهة أو غيرها، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، تلك العلاقة هي الصلة التي ينتقل من خلالها المتلقي من جملة المجاز إلى إدراك المعنى الذي يذهب إليه الخطاب. والثاني هو أن العلاقة بين المعنى الحقيقي للفظ والمعنى المجازي قد تكون المشابهة كما في الإستعارة، وقد لا تكون المشابهة إنما علاقة أخرى غيرها كما في المجاز العقلي والمجاز المرسل ولذا فكل استعارة مجاز، وليس كل مجاز إستعارة. والثالث هو وجود قرينة، أما ملفوظة تتضمنها جملة المجاز، أو ملحوظة يوحي بها حال الخطاب وتشير إليها حال المنشيء، وتلك القرينة تتيح للمتلقي الأحاطة بما يذهب إليه المجاز. إذ المجاز استثناء والحقيقة عرف عام متواضع على الأخذ به، والمجاز قد يكون في الحرف، وقد يكون في اللفظ المفرد، وقد يكون في التركيب، وقد يكون في الحدث أو الفعل، كما في المسرح، إذ تتعدد صياغاته كثيراً.

٢- الوظيفة:

الوظيفة الرئيسة للمجاز هي إبداع المعنى أما الوظيفة الثانوية فهي ايصال المعنى، أما الحقيقة فوظيفتها الرئيسة ايصال المعنى، أما الثانوية فهي إبداع المعنى، وإذ كان المجاز موصولاً بإبداع المعنى فذلك يشير إلى مفهوم التطور الدائم فيه، وأشكال التجديد في التعبير عن المعنى بطرائق متعددة هي جوهر فاعلية المجاز، ودلالة تجدده، بما يتيح للقاريء أن يطل على المعنى البياني الصادر عن المجاز من جهات للقراءة متعددة.

حين نقول: إن المجاز يقابل الحقيقة، فإن المقصود بالمجاز المعنى الجديد الذي تمَ توظيف اللفظ لأدائه، أما المقصود بالحقيقة فهو المعنى الذي يذهب إليه اللفظ في عرف جماعة من الناس، ومن هنا فإن القول بـ(أن فلاناً له عليّ يد بيضاء) في التعبير عن معنى الفضل والنعمة، ليس من المجاز بل من الحقيقة لأن هذا التعبير متواضع عليه في أعراف الناس، ولذا فإن المجاز في هذا الكلام هو كناية عن صفة الفضل أو النعمة، ولما كانت صفة مفهومة فهي بمثابة قولك (لفلان علي جميل وحسن صنيع) إذ أن كلا التعبيرين يقعان في دائرة الحقيقة، وإن عدّهما وما يقع ضمنهما من المجاز ليس دقيقاً، إلا إذا قصدنا لغة المجاز بالمعنى التاريخي، لأن أول متكلم قال هذه الجملة إنما كان يعبر بأسلوب المجاز، ولكنها لما شاعت صارت عرفاً ولغة يعي العرف الجمعي معناها، وهذا يعني أن المجاز متجدد متطور في صياغاته وتعابيره، وأن الحقيقة موصولة بالعرف الجمعي فيما يذهب إليه من معان، وما يضفيه الاستعمال العام على الألفاظ من مقاصد يتفق عليها المجموع حتى لوكانت في بدء شيوعها من المجاز؛ وإثر ذلك كله فإن وظيفة المجاز هي التجدد والثراء في استعمال الألفاظ للدلالة على معان فنية جديدة لا يصل إليها مبدعها الاعبر ذلك المجاز، ولا يصل معها متلقيها إلى ما يصل إليه الا عبر ذلك المجاز؛ فهو ضرورة في الإبداع وطريقة في الأداء الفني الجمالي، حتى إذا شاع استعمال معين أصبح حقيقة، وهكذا تكون وظيفة المجاز إبداع المعنى.

٣- الغاية:

إذا كانت وظيفة المجاز إبداع المعنى، فإن غايته هي كيفية ايصال المعنى، لأن الكيفية مجال لتفنن المنشيء، والكيفية تحدد عمق المعنى ولذا فإن ما يقال قد يكون متفقاً عليه موضوعياً أو مضمونياً، ولكن الكيفية التي يقال بها وفيها هي الغاية التي يتنافس بها المتنافسون وهي مجال تعدد الأساليب، ومجرى تنوع المجاز. ثم إن المعنى في المجاز يصدر عن كيفيته، وقبل ذلك إنما صار المجاز مجازاً بسبب كيفية غير تقليدية تمّ فيها استعمال اللفظ وصياغة الجملة، وبناء سياق لغوي خاص.

ولما كانت كيفيات الصياغة المجازية تتوزع على أنحاء متعددة فقد عنيت البلاغة في هذا الباب بكيفيتين الأولى إسنادية تتعلق بكيفية إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، كما في المجاز العقلي، وبكيفية إفراد يتم فيها استعمال اللفظ للدلالة على معنى جديد انطلاقاً من تلك الكيفية، مع وجود علاقة مع قرينة تؤدي المعنى المجازي الجديد، وتحول دون أن يكون المقصود هو المعنى الحقيقي، كما في المجاز المرسل، ولما كان الإسناد معلوما يمكن تحديده لغويا فقد كانت علاقات المجاز العقلي محددة، على حين كانت علاقات المجاز المرسل غير قليلة لأن كيفيات استعمال اللفظ في غير معناه الحقيقي كثيرة في المجاز المرسل، ويمكن أن نؤشر خلاصة الفرق بينهما في ((أن المجاز العقلي لا يحدث فيه انحراف في استعمال الكلمة، فكل كلمة قد استعملت في معناها اللغوي المعجمي، إلا أن التجور وقع في الربط بين الكلمتين فقولنا: (قتل يزيد الحسين (ع)) قد استعملنا كلمة (قتل) و(يزيد) في معناهما نفسه، والتصرف وقع في الجمع/الربط/ الأثبات بين الكلمتين، بينما يحدث التصرف في

المجاز المرسل، في نفس الكلمة التي أستعملت، فقولنا: (جعل الله لك لسانا) قد تصرفنا في كلمة (لسانا) وأستعملناها في معنى آخر، هو الذكر الحسن))[٣] وهنا صدر المعنى عن كيفية الاستعمال، سواء من جهة الإسناد، أم من جهة الأستعمال في غير الشائع، ومن ثمة فإن الهدف أو الغاية هو تلك الكيفية التي يصدر المعنى عنها وتتشكل بنية المجاز إثرها.

٤- أركان بنية المجاز:

أركان بنية المجاز تسعة، مثل أركان بنية التشبيه وكذلك بنية الإستعارة، إذ هي تسعة أركان أيضاً، وأعني بها العناصر اللفظية المضمرة والظاهرة، والمعنوية المقدرة والتعليمية المتصلة بالسبب، إذ أن إدراك المتلقي لتلك العناصر جميعها هو ما يعبّر عن المامه بكيفية الأداء المجازي عند التعبير عن المعنى بيانياً، ولايضاح ذلك نقرأ قوله تعالى: **﴿وإذا قرأتَ القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجاباً مستورا﴾** {الأسراء/٤٥} ولما كان الأصل في الحجاب أن يكون ساتراً (اسم فاعل)وليس مستورا (اسم مفعول) فقد نظر البلاغيون إلى ورود (اسم المفعول) مستور محلَّ (اسم الفاعل) ساتر، حيث أسند الوصف المبني للمفعول إلى الفاعل، على أنه إسناد مجازي علاقته (الفاعلية) إذ ورد اسم المفعول والمعنى العقلي يتضح بتقدير اسم الفاعل. وهنا تكون أركان بنية المجاز التسعة على النحو الآتي:

١- جملة المجاز التي هي الركن الأول في بنية المجاز بما تتوفر عليه من عناصر جملة المجاز كلها، ضمن سياقها النصّي والحالي، والآية الكريمة هنا جملة مجاز.

٢- اللفظ المجاز الذي استعمل بالإسناد النحوي أو بالاستعمال الدلالي للمعنى استعمالاً هو غير استعماله المألوف، واسم المفعول (مستور) مجاز في هذه الآية.

٣- المعنى المباشر الذي هو القصد الوظيفي المباشر الذي يتوافق على الأخذ به العرف العام أو الخاص الشائع أو العقل المنطقي، وأسم الفاعل (ساتر) المعنى المباشر.

٤- العلاقة بينهما ليست المشابهة، إنما هي الفاعلية، لأن النصّ تضمن اسم المفعول (مستور) والمعنى يستدعي اسم الفاعل (ساتر).

٥- السبب الذي لأجله أطلق البلاغيون على العلاقة بين المعنيين (الحقيقي والمجازي هنا تسمية(الفاعلية) هو ورود اسم المفعول والمعنى يستدعي اسم الفاعل.

٦- نوع المجاز هنا هو (المجاز العقلي) حيث أسند الوصف المبني للمفعول إلى الفاعل، إذ العلاقة بين المعنيين إسنادية.

٧- السبب الذي لأجله سمي المجاز (بالعقلي) هو صدور المعنى عن إدراك العلاقة الإسنادية إدراكاً عقلياً، لا ذوقياً ولا وجدانياً ولا عاطفياً.

٨- القرينة هنا نصية في قوله سبحانه: **﴿وإذا قرأت القرآن...﴾**.

٩- أما نوع القرينة فهي نصية تضمنها نص جملة المجاز، كما هو واضح.

تمثل هذه العناصر التسعة مكونات بنية المجاز (العقلي أو المرسل) مما نحن بصدده، وهي عناصر أداء تعليمي، يعنى بالقاعدة وتطبيقاتها.

٥- أنواع اللغة المجازية:

أنواع لغة المجاز كثيرة، منها البلاغي كالتشبيه والإستعارة والمجاز العقلي والمجاز المرسل والكناية وغيرها، ومنها النقدي كالرمز والأسطورة والخرافة والوهم و(الفولكلور) أو المأثور الشعبي البيني وغير ذلك. والمجاز طريقة في كل فن، فهناك مجاز في فن العمارة، وفي فن الرسم وفي كل الفنون بكيفية استخدام لغة التعبير عن المعنى في كل فن، والكيفية تتضمن أولاً الاستعمال المألوف لأغراض معلومة والاستعمال غير المألوف لأغراض جديدة أو معان جديدة.

أما أنواع لغة المجاز في البلاغة العربية التعليمية فنوعان هما: النوع الأول هو المجاز المفرد ويتضمن نوعين هما المجاز المرسل والإستعارة.

النوع الثاني هو المجاز المركب الذي هو تركيب مستعمل في غير دلالته الوضعية، لعلاقة بين الوضعي والمجازي، قد تكون المشابهة وقد تكون غيرها، مع وجود قرينة نصية ملفوظة أو حالية ملحوظة تمنع المدلول الوضعي، وتخص المدلول المجازي، ويتضمن المجاز المركب نوعين مجازيين، أحدهما مجاز مركب علاقته المشابهة هو الإستعارة التمثيلية، ويرد ضمنه الكناية عن صفة وكذا الكناية عن موصوف، إذ هي إستعارة بالكناية (أستعارة تمثيلية) على نحو ما تم ايضاحه في (الإستعارة التمثيلية) وكما سيأتي بيانه في باب (أسلوب الكناية). وثانيهما إيجاز مركب علاقته ليست المشابهة وهو المجاز العقلي.

وسأقرأ في الصفحات القادمة نوعين من المجاز تقوم العلاقة فيهما على الإسناد، كما في المجاز العقلي، وعلى غير الإسناد ولا المشابهة إنما على علاقات أخرى كثيرة كما في المجاز المرسل سنأتي عليها في بابها موضحة بالنصوص. ولم نعرض للذين يقولون بعدم وجود المجاز في اللغة، لأن رأيهم غير علمي ولا موضوعي وأضعف من أن نستهلك النصّ والجهد لرده، كونه يسلب الوعي اللساني للإنسان فاعليته الإبداعية في التعبير والخلق والإبداع في سائر الفنون.

ثانياً: أقسام لغة المجاز وعلاقاتها:

١ - المجاز العقلي:

المجاز العقلي هو إسناد الفعل أو ما في معنى كاسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة وغيرها إلى غيز ماهو له، لعلاقة مع قرينة تحول دون الإسناد الحقيقي. وقد يسمى بـ (المجاز الحكمي) أو (مجاز في الإثبات) أو (الإسناد المجازي) والدلالة في هذه المسميات الثلاثة تجري في الحكم أو الاثبات أو الإسناد، وكلها تشير بما تحمل من دلالة إلى معنى عام رئيس هو نسبة الشيء إلى شيء. ولما كانت دائرة عمل المجاز العقلي هي (إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه الذي يباشره، لعلاقة مع قرينة؛ تمنع الإسناد الحقيقي وتذهب إلى الإسناد المجازي) فإن محددات هذا الأمر خمسة هي:

(ا) إسناد الفعل إلى غير الفاعل الحقيقي (الإسناد المجازي)، فإذا قلت: (أنبت آذار الأزهار) فقد أسند الانبات إلى غير الفاعل الحقيقي، إذ الفاعل الحقيقي هو الله

سبحانه وتعالى، ولو قلت: (فاض النهر) فقد أسندتَ الفيضان إلى غير الفاعل الحقيقي الذي هو الماء.

(ب) إسناد الفعل إلى الفاعل الحقيقي (الإسناد الحقيقي) كأن تقول (أنبت الله الأزهار) و(فاض الماء في النهر، أو على النهر أو من النهر) إذ الواقع المباشر يفصح عن أن الفاعل الخالق هو الله سبحانه وتعالىوما سوى الله سبحانه وتعالىفهو فاعل مجازي وخالق مجازي، وهذا معنى حقيقي لايختلف عليه اثنان، غير أن إسناد بعض الأفعال إلى فاعل مجازي شاع مجازه حتى صار حقيقة، يعد إسناداً حقيقياً، لأن الحقيقة مرتبطة بالشيوع، والمجاز موصول بالاستثناء، حتى في حال المجاز العقلي، ولما كان أمر الإسناد حكماً عقلياً وإجراءً نحوياً شاع في علم معاني النحو أكثر منه في علم البيان وهو موصول بالقاعدة النحوية، فقد ظل الإسناد الحقيقي على الفهم الذي عليه إعرابه، والمجازي على الفهم الذي عليه اجراؤه النحوي المعروف، ولهذا لم يتقيد بالشيوع والاستثناء قدر تقيده بالحكم الإعرابي أو الإسناد النحوي.

(جـ) الفعل بنية حدث والذي في معناه؛ اسم الفاعل واسم المفعول والصفة المشبهة واسم التفضيل، إذ هي مشتقات تعمل عمل الفعل، وسيأتي ايضاحها تطبيقياً.

(د) القرينة التي هي حكم السياق النصّي الملفوظ أو الحالي أو العقلي الملحوظ والقرينة هي ما يثبت مجازية اللفظة المستعملة في التركيب، وهي عقلية دائماً، من جهة أن الوعي هو الكاشف عن أبعاد ذلك سواء في المجاز المرسل أم في العقلي عند (الإسناد).

(هـ) العلاقة هي ما يشبه القانون في حال المجاز العقلي، ذلك القانون الذي يؤدي تطبيقه إلى فهْم الصلة، أو نوع الإسناد بين الوصفي أو العقلي المباشر والمجازي أو الإسنادي الجديد، وقد كانت العلاقات في المجاز العقلي صادرة عن كيفية الوعي بالإسناد أو الاثبات أو الحكم؛ ولعل التطبيق هو ما يكشف عن كون (العلاقة) في المجاز العقلي، أشبه بالقانون الذي يلجأ إليه المتلقي في حال القراءة التعليمية لتحديد نوع العلاقة، وقد شاعت عند البلاغيين، ستة قوانين هي ست علاقات للمجاز العقلي: (السببية والزمانية والمكانية والمصدرية والفاعلية والمفعولية) وهذه العلاقات موصولة بقرينة تدل على المجاز وتمنع الإسناد الحقيقي، وهي على النحو الآتي:

(١) **العلاقة السببية**: وهي أن يكون الفاعل في الجملة أو النصّ ليس هو الفاعل الحقيقي، إنما هو فاعل على المجاز، بمعنى أن حكم الفاعلية أسند إليه مجازاً وليس حقيقة، كونه سبباً في قيام الفعل أو حدوثه، فإذا كان الفاعل سبباً في أحداث الفعل وليس هو الفاعل الحقيقي، فالمجاز عقلي والعلاقة سببية، ومما شاع الاستشهاد به من نصوص عند البلاغيين؛ قوله تعالى: ﴿**وقال فرعون يا هامان ابن لي صرحاً لعلي أبلغ الأسباب أسبابَ السماوات فاطلع إلى إله موسى، وإني لأظنه كاذباً، وكذلك زيّن لفرعون سوء عمله وصدَّ عن السبيل وما كيد فرعون إلا في تباب**﴾ {غافر/٣٦-٣٧} إذ إن إسناد البناء إلى هامان إسناد مجازي، لأن هامان لم يقم بعملية البناء، بل قام به البناؤون، وهو سبب في البناء، وقد يكون مشرفاً على تنفيذ أمر (فرعون) فكانت العلاقة بين الفاعل الحقيقي لفعل الأمر (ابن) والفاعل المجازي الذي هو هنا (هامان)

علاقة سببية كونه سبباً في احداث فعل البناء وليس هو الباني الحقيقي. وفي قوله تعالى: ﴿**أن فرعون علا في الأرض وجعل أهلها شيعاً يستضعف طائفة منهم يذبّح أبناءهم ويستحي نساءهم إنه كان من المفسدين**﴾ {القصص/٤} في جملة (يذبح أبناءهم ويستحي نساءهم) يلحظ المتلقي أن الفعلين المضارعين (يذبح ويستحي) قد استعملا استعمالاً حقيقياً، وليس مجازيا، غير أن الفاعل لكلا الفعلين، ضمير مستتر تقديره (هو) يعود لـ(فرعون) وإسناد فعل (الذبح والاستحياء) لفرعون إنما هو إسناد مجازي، لأن (فرعون) ليس هو القائم بفعلي (يذبح ويستحي) على الحقيقة دائما، إنما سبب في ذلك، لأن جنوده هم الذين يقومون بتلك الجرائم، وكون الأمر بذلك والسبب فيه، فقد أسند إليك القيام بالفعلين كليهما.

ومن هذا المجاز العقلي والعلاقة السببية قول المتنبي يصف ملك الروم بعد أن هزمه سيف الدولة[٤]:

ويمشي به العكاز في الدير تائباً   وقد كان يأبى مشي أشقر أجردا

فقد أسند فعل المشي إلى العكاز، والعكاز ليس هو القائم بالفعل (يمشي)إنما هو مساعد على الحركة والمشي، فهو سبب في ذلك، ولما كان الفاعل (العكاز) سبباً في الفعل (يمشي) وليس هو الفاعل الحقيقي، فالمجاز عقلي، والعلاقة سببية. ومنه قول المتنبي أيضاً[٥]:

والهم يخترمُ الجسيم نحافة   ويشيب ناصية الصبي ويهرمُ

فقد أسند الاخترام والشيب والأهرام إلى الهّم من باب المجاز العقلي، لأن الهم سبب أو باعث ذاتي موضوعي قد يؤدي إلى الاخترام والهرم والهزال.

ومن هذا قول الشاعر القديم في الحماسة[٦]:

إنا لمن معشر أفني أوائلنا   قيل الكماة: ألا أين المحامونا

فقد أسند فعل الأفناء أو الفناء والموت إلى القول، وإنما كان القول (طلب النجدة) سبب في الفناء أو الموت، وليس هو الذي يفني، وأثر ذلك مجاز عقلي وعلاقته سببية.

ومن ذلك نخلص إلى أن الفاعل في الجملة أو النصّ إذا لم يكن هو الفاعل حقيقة، فهو فاعل مجازاً، فإذا كان في الحقيقة سبباً في أحداث الفعل، على تعدد وجوه السببية، فالمجاز عقلي والعلاقة سببية، كما في هذه النصوص وفي ما لا يحصى من نصوص أخرى.

٢- **العلاقة المكانية**: وهي إسناد الفعل أو ما في معنى الفعل إلى المكان الذي وقع فيه، وليس إلى الفاعل الحقيقي؛ من ذلك قوله سبحانه وتعالى: ﴿**وجعلنا الأنهار تجري من تحتهم**﴾ {الأنعام/ ٦} فقد جاء إسناد الجري إلى الأنهار مجازياً، لأن الأنهار لا تجري، فهي منخفض جغرافي في الأرض، وإنما الذي يجري هو الماء، ولما كان النهر مكانا والماء مكينا، فقد أسند الفاعل إلى المكان مجازاً، ولما كان المجاز (الأنهار) دالاً على المكان، فقد جاء المجاز عقلياً، والعلاقة – بحكم دلالة اللفظ على المكان- مكانية. ومن ذلك قوله سبحانه وتعالى: ﴿**فادعُ لنا ربك يخرج لنا مما تنبت**

الأرض﴾ {البقرة/٦١} فقد أسند فعل الأنبات إلى (الأرض) وإنما هي سبب مكاني للأنبات وليست هي التي تنبت الامجاز، ولما كانت مكاناً للأنبات، وجاءت فاعلاً للفعل (تنبت) فالمجاز عقلي والعلاقة مكانية. وقد نسب الأنبات للأرض مجاز، والفاعل الحقيقي هو الله سبحانه وتعالى فهو المنبت، وإنما الأرض مكان. ومن هذا قوله تعالى: **﴿أنزل من السماء ماءً، فسالت أو دية بقدرها﴾** {الرعد/١٧} فقد أسند فعل (سالت) للأودية، وهي ليست الفاعل الحقيقي له، إنما هي مكان له، ولذا فالعلاقة مكانية والمجاز عقلي.

ومن الشعر في هذه العلاقة المكانية قول المتنبي:

وكلُ أمري يولي الجميل محبّبٌ وكل مكان ينبت العز طيّبُ

فقد أسند الأنبات إلى (كل مكان) على المجاز، لأن المكين في كل مكان هو الذي يفعل ما يجعل كل شيء طيبا بالفعل الطيب ومن هذا قول الشاعر القديم:

ملكنا فكان العفومنا سجية فلما ملكتم سال بالدم أبطحُ

فشتان ما هذا التفاوت بيننا وكل إناء بالذي فيه ينضحُ

فقد أسند فعل (سال) لـ (أبطح) على أنه الفاعل، وهو فاعل مجازي وليس على الحقيقة، ولما كان دالاً على المكان؛ إذ الابطح المكان المتسع الذي يمر به السيل، وجمعه (أباطح) فالمجاز عقلي وعلاقته مكانية. ونخلص من ذلك إلى أن إسناد الفعل أو ما في معناه إلى فاعل ليس هو في الحقيقة إلا مكان لذلك الفعل أو ما في معناه، فعند ذلك نقرأ التركيب أو النصّ على أنه مجاز عقلي، وعلاقته أثر ذلك على أنها علاقة مكانية.

٣- **العلاقة الزمانية**: وهي إسناد الفعل أو ما في معنى الفعل إلى الزمان الذي وقع فيه، وليس إلى الفاعل الحقيقي، ومن ذلك قوله سبحانه: **﴿وقال الذين أستضعفوا للذين أستكبروا بل مكر الليل والنهار، إذ تأمروننا، أن نكفر بالله، ونجعل له أندادا﴾**{سبأ/٣٣} وهنا يأتي إسناد المكر إلى الليل والنهار مجازاً عقلياً، علاقته زمانية، لأنهما الزمان الذي وقع فيه المكر، ومن هذا قوله تعالى: **﴿فكيف تتقون إن كفرتم يوماً يجعل الولدان شيبا﴾** {المزمل/١٧} إذ نسب جعل الولدان شيبا إلى اليوم، وليس اليوم هو الفاعل الحقيقي لهذا الحدث، بل الجعل يتم فيه، فهو زمان الفعل، فالولدان يكونون شيبا في هذا اليوم، فهذا مجاز عقلي، علاقته زمانية. ومن ذلك قوله سبحانه: **﴿هو الذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه والنهار مبصرا﴾**{يونس/٦٧} فقد نسب الأبصار للنهار في (النهار مبصرا) أي جعل النهار قائماً بحدث الأبصار، وليس ذلك على الحقيقة، إنما على المجاز، فالنهار لا يبصر إنما يبصر فيه، فهو زمان الأبصار. ومن ذلك قوله تعالى: **﴿أننا نخاف من ربنا يوما عبوساً قمطريرا﴾**{الإنسان/١٠} إذ أسند العبوس إلى اليوم وهو زمان الفعل.

ومن ذلك قوله سبحانه: ﴿والضحى والليل إذا سجى﴾ {الضحى/١-٢} وقد أسند الفعل (سجا/سكن/نسب السكون إلى الليل) وهو زمن الفعل (سجى/ سكن) إذ يكون السكون فيه فهو زمنه.

ومن الشعر قول المتنبي:

كلما أنبت الزمان قناة ركبَ المرء في القناة سنانا

ربما تحسن الصنيع ليا ليه ولكن تكدّر الأحسانا

إذ أسند فعل الانبات لـ(الزمان) وفعل تحسن الصنيع إلى (الليالي) على المجاز، كون (الزمان والليالي) زمنا للفعل، وليس الفاعل الحقيقي. ومن ذلك قول الشاعر القديم:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً ويأتيك بالاخبار منْ لم تزوّد

إذ أسند الفعل (تبدى) إلى (الأيام) مجاز لأنها زمن للفعل وليست هي الفاعل الحقيقي.

ونخلص من ذلك إلى أن إسناد الفعل أو ما في معناه إلى ألفاظ دالة على الزمان، كونها زمن ذلك الفعل أو الذي في معنى الفعل، يجعل ذلك الإسناد مجازياً، والمجاز عقلياً والعلاقة زمانية.

٤- العلاقة المصدرية: وهي إسناد الفعل أو ما في معنى الفعل إلى مصدر من لفظه، كما في قول أبي فراس الحمداني:

سيذكرني قومي إذا جدّ جدُّهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدرُ

فقد أسند الفعل الماضي (جدّ) إلى مصدره (الجد) فجاء هذا المصدر فاعلاً وهو ليس كذلك على الحقيقة، إذ الفاعل حقيقة هو القوم أنفسهم أما (الجد) فمجاز، ولما كان مصدراً من لفظ الفعل (جدّ) فالمجاز عقلي والعلاقة مصدرية. ومن ذلك قول أبي تمام الطائي:

تكاد عطاياه يُجنّ جنونها إذا لم يعوّذها برقية طالب

فقد تضمن الشطر الأول إسناد الفعل المضارع (يجن) إلى مصدر من لفظه هو (جنون) إسناداً مجازياً، لأن الجنون لا تجن وإنما الرجل الذي تكون فيه، وهو الممدوح هنا، فالعلاقة إثر ذلك مصدرية بين الفعل (يجن) والفاعل الذي هو مصدر (جنون). ومن هذا قول الشاعر:

قد عزّ عزُّ الأولى لا يبخلون على أوطانهم بالدم الغالي إذا طلبا

فقد تضمن الشطر الأول، جملة مجاز عقلي، أسند فيها الفعل الماضي (عزّ) إلى مصدره (عزُّ) بوصفه فاعلاً، ومن ذلك قول الشاعر:

يقوم قيامُك النخلي نهرا فتشرق في أهلته الأنامُ

ويندى في مسافات الأماني نداك وقد أضاء به السلامُ

إذ أسند الفعل المضارع (يقوم) مجازاً للمصدر (قيام) بوصفه فاعلا مشتقا من لفظه، وأسند الفعل (يندى) مجازاً للمصدر (نداك) وفي كلا السياقين كان الفاعل مصدر مشتقاً أو مأخوذاً من لفظ الفعل، وهو فاعل مجاز وليس حقيقة، وأثر ذلك فالمجاز عقلي، والعلاقة مصدرية.

ونخلص من ذلك إلى أن الفعل أو ما هو في معناه إذا أسند إلى فاعل هو مصدر مأخوذ من لفظه، ولم يكن هو الفاعل على الحقيقة والعرف العام، أو النظر العقلي المألوف، فإن المجاز عقلي، والعلاقة مصدرية، وهو شائع في الكلام الوظيفي العام، على أنه واضح المعنى والمجاز فيه إلى الحقيقة أقرب لوضوح معناه عقلياً.

٥- **العلاقة الفاعلية**: وهي إسناد الوصف المبني للمفعول إلى اسم الفاعل، أو استعمال أسم المفعول بمعنى اسم الفاعل، إذ يقام اسم المفعول مقام اسم الفاعل في الإسناد، فيكون في ذلك اعطاء المسند – الحدث – إلى غير المحدث له حقيقة من باب المجاز العقلي، ذي العلاقة الفاعلية.

قال تعالى: ﴿**وإذا قرأت القرآن جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالأخرة حجاباً مستورا**﴾ {الأسراء/٤٥}.

إذ الأصل في الحجاب أن يكون ساتراً (اسم فاعل) وليس مستوراً (اسم مفعول) وقد حل اسم المفعول محل اسم الفاعل، إذ أسند الوصف المبني للمفعول إلى الفاعل، وهو إسناد مجازي، علاقته الفاعلية، بمعنى أن اسم المفعول (مستور) جاء مجازاً في صفة الحجاب، إذ الحقيقة (ساتر) لأن المعنى الوصفي المباشر يستدعي ذلك، ولذا فالمجاز عقلي والعلاقة فاعلية.

قال تعالى: ﴿**جنات عدن التي وعد الرحمن عباده بالغيب أنه كان وعده مأتيا**﴾{مريم/٦١} إذ المجاز العقلي في (وعده مأتيا) والوعد يكون على الحقيقة (آتيا) اسم فاعل وليس (مأتيا) اسم مفعول وهنا ورد اسم المفعول (مأتيا) مجازاً، مكان اسم الفاعل (آت) ولذا فالعلاقة فاعلية. فوعد الله يأتي حقيقة ويؤتى إليه مجازاً. ونخلص من ذلك إلى أن (الفاعلية) هي فيما بني الكلام للمفعول وأسند للفاعل الحقيقي، كما في الآيتين السابقتين (الإسراء/ ٤٥+ مريم/٦١) إذ أن (مستور) في (الأسراء/٤٥) و(مأتيا) في (مريم/٦١) لم يُنقل أي منهما عن وضعه الأصلي المباشر في اللغة ليكون مجازاً لغوياً وإنما المراد به عين لفظه، وإنما كانت صيغته دالة على الفاعل بحسب مًا يستدعيه المعنى حقيقة، وأن وردت بصيغة (اسم المفعول) مجازاً، وهذا استعمال مطرد في اللغة العربية، فمن ذلك قولهم: مشؤوم ويريدون شائم وميمون ويريدون يامن وأن فلسفة المعنى البياني في قراءة المجاز العقلي ذي العلاقة الفاعلية، هي ما ينبغي أن يكون المتلقي معنياً بتأملها وتأويلها، إذ هي فلسفة معبرة عن صلة الخطاب بالتعبير عن الواقع تعبيراً يحيط بأبعاده، ويلم بما تذهب إليه دلالاته.

٦- **العلاقة المفعولية**: وهي التي يقام فيها اسم الفاعل مقام اسم المفعول، أي يستعمل اسم الفاعل بمعنى اسم المفعول، وهو بذلك يسند الحدث إلى غير محدثه. قال تعالى: ﴿**فأما من أوتي كتابه بيمينه فيقول: هاؤمُ أقرأوا كتابيه إنني ظننت أني ملاق**

حسابيه فهو في عيشة راضية﴾ {الحاقة/ ١٩- ٢١} فالعيشة لا ترضى، وإنما يرضاها المؤمنون في الجنة، ووصف العيشة بأنها راضية مجاز عقلي، لأنها عيشة مرضية في الحقيقة، فورد اسم الفاعل (راض) والمعنى الحقيقي يستدعي اسم المفعول (مرضي) فهي أذن علاقة مفعولية.

قال تعالى: **﴿فلينظر الإنسان ممَ خلق خلق من ماء دافق﴾** {الطارق/٥} فالماء مدفوق على الحقيقة، دافق على المجاز، فالعلاقة مفعولية.

قال تعالى: **﴿أو لم نمكن لهم حرمنا آمنا﴾**{القصص/ ٥٧} فالحرم مأمون على الحقيقة، آمن على المجاز، فالعلاقة مفعولية.

قال تعالى: **﴿قال سأوي إلى جبل يعصمني من الماء، قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموج فكان من المغرقين﴾** {هود/٤٣} فالمجاز العقلي في (عاصم) إذ المعنى (لامعصوم) اليوم من أمر الله إلا من رحم الله فجاء اسم الفاعل (عاصم) مقام اسم المفعول (معصوم) فالعلاقة إثرئذ مفعولية. قال ﷺ: ((اليمين الفاجرة تدع الديار بلاقع)) رواه البيهقي، وأنظر: المجازات النبوية/ص٧٢.

إذ المجاز العقلي في (اليمين الفاجرة) إذ أسند اسم الفاعل (فاجر) مجازاً صفة لليمين، والحقيقة التي يستدعيها المعنى المباشر (المفجورة) لأن اليمين (كاذبة) وإنما الكاذب هو الذي أقسم باليمين كذباً، ولذا فاليمين هنا (مفجورة) مكذب بها وعليها. ولما كانت قصداً في تأكيد الحق عند من أقسم ومن أقسموا له فقد كان من المناسب موضوعياً وفنياً وصف اليمين بصفة اسم الفاعل (فاجر) مجازاً، مع أن المعنى على الحقيقة يستدعي اسم المفعول (مفجورة) وأذن فالعلاقة مفعولية. ويمكن أن تقرأ على أنها علاقة سببية، إذ أسند تخريب الديار وتركها بلاقع إلى (اليمين الفاجرة) وليست هي الفاعل الحقيقي لهذا الفعل، بل الفاعل الحقيقي هو الله سبحانه وتعالى، واليمين الفاجرة سبب في غضب الله تعالى، واحداثه لهذا الفعل جزاء وعقوبة، فهو من هذه القراءة الثانية مجاز عقلي علاقته سببية.

قال النابغة الذبياني:

فبتُ كأني ساورتني ضئيلة   من الرقش في أنيابها السم ناقعُ

فالسم في أنيابها (ناقع) مجازا،(منقوع) حقيقة، ولذا فالعلاقة مفعولية وقال الحطيئة هاجياً:

دَعِ المَكارِمَ لا تَرحَل لِبُغيَتِها   وَاقعُد فَإِنَّكَ أَنتَ الطاعِمُ الكاسي

لأن (دع المكارم لا ترحل لَبغيتَها) قرينة تَشير إلى أن (الطاعَم الكاسي) مجاز، والحقيقة (المطعوم المكسو) ولذا فالعلاقة مفعولية.

٢- المجاز المرسل:

هو مجاز لغوي العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي ليست المشابهة، فهو لفظ أستعمل في غير ما وضع له، لوجود علاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي غير علاقة المشابهة، ووجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي وتوجب إرادة المعنى المجازي. وكإنما سمّي بالمجاز المرسل لأنه غير مقيد بعلاقة واحدة

هي المشابهة، بل هو مرسل في تعدد علاقاته أكثر من المجاز العقلي، وأعمق فنيا في الإيحاء بالتأويل . ولعل الفرق الجوهري بين المجاز المرسل والمجاز العقلي هو في كون العقلي معنياً بـ(الأثبات أو الإسناد) أما المرسل فهو معني بـ (طرف الأثبات أو بجزء من ثنائية الإسناد) ((فالمجاز العقلي مركزه عملية الاثبات، ولذلك فهو: إسناد الشيء إلى ما ليس له. وأما المجاز المرسل فيكون في المثبت أو المثبت إليه، ولذلك قلنا أنه (استعمال الكلمة في غير ما وضعت له من معنى) وإليك مثالاً يجمع المجازين ليتضح الأمر، إذا قلت (أحيتني رؤيتك) فقد قمت هنا بعمليتين مجازيتيين:

الأولى: أسندت الأحياء إلى الرؤية مع أنه يثبت – حقيقة- لله سبحانه، فهو إسناد لما ليس له وهذا هو المجاز العقلي.

الثانية: استعملت كلمة الاحياء في غير معناها المعجمي الذي هو بث الحياة، في حين أنك استعملتها في معنى المسرة والأنس، فهو أستعمال للكلمة في غير ما وضعت له، وهذا هو المجاز المرسل))[٧].

وهنا تكون المكونات البنائية الرئيسة التي تتشكل منها بنية المجاز المرسل يمكن ايجازها في خمسة مكونات أو محاور هي:

١- اللفظ المجازي: وهو الكلمة التي أصابها الأنحراف في استعمالها من معناها إلى معنى آخر.

٢- المعنى الحقيقي: وهو المعنى المعجمي الذي يمثل جزءاً من النظام الوضعي اللغوي، ويعتبر هو المعنى الذي انقطعت الصلة بينه وبين اللفظ المجازي حيث يشكل النقطة الأولى التي انحرف عنها إلى غيرها، وهذا هو تصور البلاغيين، على نحو عام.

٣- المعنى المجازي: وهو المعنى الجديد الذي شكل اللفظ معه علاقة جديدة وسمّي معنى مجازياً، لأن اللفظ قد جاوز معناه الذي يستعمل فيه إلى معنى جديد.

٤- العلاقة: وهي الرابط الطبيعي الذي يمثل جسراً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، لتذويق عملية الانحراف الأستعمالي.

٥- القرينة: وهي المؤشر الذهني أو اللفظي للمتلقي، على أن الاستعمال مجازي لا حقيقي، ينتقل من المعنى الأول إلى المعنى الثاني[٨].

ومن كل ذلك فإن المجاز المرسل، اطلق عن التقييد بعلاقة واحدة إذ له عدة علاقات. وأساسه يقوم على الابعاد النفسية القائمة على التلازم الذهني لحركة الأشياء، داخل المحيط؛ فالثنائيات (السبب والمسبب) و(الزمان والمكان) و(الكل والجزء) و(الحال والمحل)و(والماضوية والمستقبلية) أو (اعتبار ما كان واعتبار ما سيكون) والمسبب (اسم الفاعل) والمُسَبَّب (اسم مفعول)) هي علاقات مشابهة قائمة على الطرد، والعكس، ويشكل المجاز المرسل والمجاز العقلي، ثنائية رائعة لانطلاق اللغة إلى فضاءات تتجاوز الحقيقة المباشرة وعوالمها المحدودة[٩].

والمجاز المرسل، فن من فنون المجاز، من معطياته المباشرة أنه يوسع اللغة، كما يساعد على الافتنان في التعبير، وتدعوإليه المبالغة في المعنى، والايجاز في العبارة، كما في قوله تعالى: ﴿**يجعلون اصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت**﴾ فقد عبّر بالأصابع بدلاً من أطرافها، أشعاراً بشدة فزع المنافقين لدرجة أنهم يتمنون لويدسون الاصبع كلها اتقاء لذلك[١٠].

والمجاز المرسل أكثر أنواع المجاز شيوعاً في الكلام، وهو أسلوب في إنتاج المعنى أو التعبير عن القصد في مواقف الخطابات الوظيفية المباشرة، كما هو أسلوب إبداعي فني في إبداع المعنى في الخطابات الفنية أو الجمالية أو الموجهة أو الخطابات الاعجازية الخاصة كالخطاب القرآني العظيم، وفي الأحاديث النبوية الصحيحة، لغة ومعنى، من الثراء في إبداع المعنى ومن الاعجاز في تصوير الواقع عبر اللفظ بما لا يؤديه خطاب آخر، الكثير الاستثنائي، وسنشير هنا إلى علاقات المجاز المرسل الشهيرة المتداولة بين البلاغيين، كونها اشبه بالقوانين في قراءة المعنى وتوجيه الخطاب؛ وهي:

١- **العلاقة الجزئية**: وهي تسمية الشيء باسم جزئه، بأن يذكر الجزء ويراد الجميع أو الكل، إذا كان اللفظ المستعمل جزءً من المعنى أو القرينة أو السياق يوجه المتلقي من خلال الجزء إلى الكل، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**وما كان لمؤمن أن يقتل مؤمناً إلاّ خطأ ومن قتل مؤمناً خطأ فتحرير رقبة مؤمنة ودية مسلمة إلى أهله**﴾{النساء/٩٢}. (فتحرير رقبة مؤمنة) مجاز والحقيقة المباشرة، تحرير إنسان مؤمن والرقبة جزء منه، وقد ورد الجزء والمراد الكل، فالعلاقة جزئية. قال تعالى: ﴿**يا أيها المزمل قم الليل إلاّ قليلا**﴾{المزمل/١-٢} إذ أن (قم الليل) مجاز والحقيقة المباشرة هي (الصلاة) والقيام والركوع والسجود والقنوت والدعاء وغير ذلك أجزاء في الصلاة، وقد ذكر الجزء وهو (القيام) والمراد (الكل) وهي (الصلاة). فالعلاقة جزئية. ومنه قوله سبحانه: ﴿**لا تقم فيه أبداً لمسجد أسس على التقوى من أول يوم أحقّ أن تقوم فيه**﴾ {التوبة/١٠٨} (لا تقم) مجاز، والحقيقة (لا تصلي). قال تعالى: ﴿**ومنهم الذين يؤذون النبي ويقولون هو إذن، قل إذن خير لكم**﴾ {التوبة/٦١} فالإذن مجاز والحقيقة الذات النبوية المطهّرة، إذ بالإذن يقع السمع. قال تعالى: ﴿ **كل من عليها فإن ويبقى وجه ربّك ذو الجلال والاكرام**﴾ {الرحمن/٢٦-٢٧} إذ يقول القاضي عبد الجبار: ولا يبعد أن تكون الجملة وصفت بذلك، لأن بالوجه تتميز الجملة من غيرها، فلما كان التميز والتفرقة تقع به، وصفت بهذه الصفة، وكأن الخصوصية وحدها هي المرادة، وكأن بقية الاجزاء في خدمة هذه الخصوصية تأكيد لها ومبالغة فيها(١١).

قال تعالى: ﴿**وما أدراك ماالعقبة فكّ رقبة**﴾ {البلد/١٢-١٣} إذ المجاز في (فك رقبة) والحقيقة في (تحرير انسان) والرقبة جزء. قال تعالى: ﴿**سنشدّ عضدك بأخيك**﴾ {القصص/٣٥} إذ المجاز في لفظ (عضدك) والحقيقة سنقويك بأخيك، والعضد جزء من القوة ومن معاني التعبير عنها.

قالت الخنساء:

وقافية مثلَ حدِّ السنان تبقى ويذهبُ من قالها

إذ المجاز في (قافية) والحقيقة في (قصيدة) والقافية جزء منها. ونخلص من ذلك إلى أن استعمال اللفظ في التعبير عن المعنى متصلا بسياق استعماله، فقد تستعمل، كلمة وأنت تريد خطبة، وتستعمل القافية وأنت تريد قصيدة، وتستعمل العين وأنت تريد الجاسوس، وهكذا مما هو شائع في الكلام اليومي، ومن ثم فإن استعمال اللفظ الدال على معنى جزئي للدلالة على معنى كلي أو عام، قد يقع ضمن المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية.

٢- **العلاقة الكلية**: وهي تسمية الجزء باسم الكل، بأن يذكر الكل أو المجموع والمراد بحسب المعنى جزءاً مخصوصاً من ذلك الكل. قال تعالى: ﴿**يجعلون أصابعهم في آذانهم**﴾ إذ الأصابع مجاز، وأطراف الأصابع حقيقة، وقد ورد الكل (الأصابع) والمعنى المباشر يستدعي (طرف اصبع) فالمجاز إثر ذلك مرسل، والعلاقة كلية.

قال تعالى: ﴿**والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاءً بما كسبا**﴾ {المائدة/ ٣٨} إذ أن (اقطعوا ايديهما) مجاز، والمراد قطع الأصابع من اليد، وعند بعض مذاهب المسلمين المراد القطع إلى الرسغ، وفي كلا الأمرين فالأيدي مجاز، والحقيقة جزء من اليد، وقد عبرت الآية بالكل عن الجزء. فالمجاز مرسل، والعلاقة كلية.

قال تعالى: ﴿**فلما دخلوا على يوسف آو ى إليه أبويه وقال ادخلوا مصر ان شاء الله آمنين**﴾ {نوح/٧} فمصر مجاز، والحقيقة منطقة في مصر، هم دخلوا إليها، فعبرت الآية عن الجزء بالكل، فالعلاقة كلية. قال تعالى: ﴿**يقولون بأفواههم ما ليس في قلوبهم**﴾{العمران/ ١٦٧} أفواههم مجاز، وألسنتهم أقرب إلى الحقيقة، فالآية عبرت بالكل عن الجزء، فالعلاقة كلية.

قال تعالى: ﴿**فمن شهد منكم الشهر فليصمه**﴾ {البقرة/ ١٨٥} فالشهر مجاز والأقرب إلى الحقيقة الهلال، فالآية عبرت بالكل (الشهر) عن الجزء (الهلال) فالعلاقة كلية.

قال المتنبي:

أقمتُ بأرض مصر فلا ورائي تخبُّ بي الركابُ ولا أمامي

و(أرض مصر) مجاز والحقيقة، المكان الذي أقام فيه المتنبي وهو جزء من أرض مصر، بمعنى أنه عبر عن الجزء بالكل.

قال الشاعر:

قفا ودّعا نجداً ومن حلّ بالحمى وقلّ لنجدٍ عندنا أن يوَدّعا

و(نجد) مجاز والحقيقة (مكان في نجد) فيكون الشاعر معبراً عن الجزء (مكان من نجد) بالكل (نجد) فالعلاقة كلية. وممكن أن تكون (نجد) مجاز والحقيقة (بعض أهل نجد) فعبر بالمكان عن المكين، فالعلاقة محلية. ونخلص من ذلك إلى أن المتكلم

الذي يعبر عن الجزء من الشيء بأن يذكر الكل الذي عليه تكوين ذلك الشيء أو وجوده، فذلك من المجاز المرسل ذي العلاقة الكلية. وهو شائع في الخطابات الوظيفية اليومية، كما في الخطابات الأدبية أو الفنية.

٣- العلاقة السببية: وهي تسمية الشيء باسم سببه، بان يذكر السبب ويراد المُسبّب عنه.

قال تعالى: ﴿**إن الذين يبايعونك إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم**﴾ {الفتح/ ١٠} (يد الله) مجاز، والأقرب إلى الفهم البشري قدرة الله سبحانه أو أرادته، ولما كانت اليد سبباً في التعبير عن القدرة والإرادة جاءت مجازا في هذا المعنى، فالعلاقة سببية.

قال تعالى: ﴿**ولنبلونكم حتى نعلم المجاهدين منكم والصابرين ونبلو أخباركم**﴾{محمد/٣١} (نبلو) مجاز، والأقرب إلى الفهم البشري (نختبر أو نعرف) ولما كان البلاء سبباً اختبارياً في اظهار المعرفة، فقد جاء السبب مجازاً في معنى المسبب، والبلاء في الناس وللناس، والمعرفة فيهم ولهم، إدراكاً وتبصرة.

قال تعالى: ﴿**ما كانوا يستطيعون السمع وما كانوا يبصرون**﴾{هود/ ٢٠} فالسمع مجاز حقيقته القبول، ولما كان سببا في القبول فقد جاء في معناه.

قال تعالى: ﴿**وجزاء سيئة سيئة مثلها فمن عفا وأصلح فأجره على الله أنه لا يحب الظالمين**﴾{الشورى/ ٤٠} فسيئة مثلها مجاز والأقرب للفهم البشري دفع الإساءة أو العقوبة، ولما كانت (السيئة مثلها) سبباً في العقوبة فقد عبّر بالسبب فالعلاقة سببية قال تعالى: ﴿**الشهر الحرام بالشهر الحرام والحرمات قصاص فمن اعتدى عليكم فأعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم وأتقوا الله وأعلموا أن الله مع المتقين**﴾{البقرة/١٩٤}. (فأعتدوا عليه) مجاز حقيقته العقوبة أو دفع الأعتداء، ولما كان الإعتداء سبباً في العقوبة، فقد عبّر في معنى المسبب، فالعلاقة سببية. قال رسول الله ﷺ لأزواجه عند وفاته: ((أسرعكن لحوقاً بي أطولكن يداً)) فاليد مجاز والعقيقة العطاء، لأن اليد سبب في التعبير عن فعل العطاء.

قال المتنبي مادحا:

له أياد عليّ سابغة　　　أعدُّ منها ولا أعددها

فالأيادي مجاز حقيقته الفضل والنعمة، ولأنها سبب في ذلك عبّرت عنه مجازاً.

قال تعالى: ﴿**وبشّر الذين آمنوا أن لهم قدم صدق عند ربهم**﴾ {يونس/ ٢} قدم صدق مجاز حقيقته السبق أو التقرب إلى الله بالصالحات مسبقاً، ولما كانت (قدم الصدق) سبباً في ذلك فقد عبرت عنه.

ونخلص إلى أن التعبير بالسبب في أيضاح معنى المسبب أو التعبير عنه يسهم في صياغة مجاز مرسل ذي علاقة سببية، وهو أسلوب في التعبير شائع في الكلام اليومي، وفي الخطابات الإبداعية الخاصة.

٤- العلاقة المُسببيّة: وهي التعبير بالمُسبَب عن السبب، بأن تذكر المسُببَ ونريد السبب.

قال تعالى: ﴿**وينزل لكم من السماء رزقا**﴾ {غافر/ ١٣} رزقا مجاز حقيقته المطر ولما كان الرزق متسبباً عن المطر فقد عبر عنه فكانت العلاقة مسببية. قال تعالى: ﴿**أن الذين يأكلون أموال اليتامى ظلما إنما يأكلون في بطونهم ناراً وسيصلون سعيرا**﴾ {النساء/ ١٠} فالنار مجاز حقيقته المال الحرام ولما كانت النار متسببة عن المال الحرام فقد عبرت عنه، إذ المال الحرام سبب ودخول النار مسبب عنه.

قال تعالى: ﴿**ويا قوم مالي أدعوكم إلى النجاة وتدعونني إلى النار**﴾ {غافر/٤١} فالنار مجاز حقيقته الكفر، ولما كان الكفر سبباً والنار متسبب عنه فقد عبر المسبب عن السبب، فالعلاقة مسببية.

قال تعالى: ﴿**وسارعوا إلى مغفرة من ربكم**﴾ {آل عمران/١٣٣} فالمغفرة مجاز حقيقته التوبة، ولما كانت التوبة سبباً والمغفرة متسببة عنها فقد عبر المسبب عن السبب، فالعلاقة مسببية.

قال تعالى: ﴿**يا بني آدم قد أنزلنا عليكم لباساً يواري سوءاتكم وريشا**﴾{الأعراف/٢٦} فاللباس مجاز وحقيقته المطر أو الماء المنبت للزرع المتخذ منه الغزل المنسوج منه اللباس، ولما كان المطر أو الماء سبباً واللباس أو الملبس متسبب عنه فقد عبر بالمسبب عن البب فالعلاقة إثر ذلك مسببية.

قال تعالى: ﴿**يا بني آدم لا يفتننكم الشيطان كما أخرج أبويكم من الجنة**﴾{الأعراف/٢٧} فأخرج مجاز حقيقته فتن، ولما كانت الفتنة سبباً والأخراج متسبب عنها فقد عبر بالمسبب عن السبب، فالعلاقة مسببية.

قال تعالى: ﴿**يا أيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فأغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق**﴾{ المائدة/٦} فإن المعنى: إذا أردتم القيام إلى الصلاة، لأنه لا يعقل أن يقوموا للصلاة غير متوضئين، فالغسل مسبب عن الإرادة. وقوله تعالى: ﴿**فإذا قرأت القرآن فأستعذ بالله من الشيطان الرجيم**﴾ {النحل/٩٨} أي (إذا أردت قراءة القرآن) لأن الإستعاذة قبل القراءة وليست بعدها، فالإرادة سبب والاستعاذة مسبب. وقوله تعالى: ﴿**وَكَم مَن قَرْيَـةٍ أَهْلَكْنَاهَا فَجَآءَهَا بَأْسُنَا بَيَاتاً أَوْ هُمْ قَآئِلُونَ**﴾{الأعراف/٤} فإن إرادة الاهلال سبب ومجيء الباس مسبب عن الإرادة، فعبّر بـ(المسبب/الباس) عن (السبب/الإرادة) فالعلاقة مسببية. وأن ايراد المسبب في الكلام معبراً عن السبب من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المسببية.

٥- **العلاقة المحلية**: وهي أن يذكر المحل أو المكان ويقصد به من يحل في ذلك المكان أو المحل، بمعنى ذكر المكان والمراد موجود من موجوداته أو ذكر المكان وإرادة المكين.

قال تعالى: ﴿**وأسأل القرية التي كنا فيها**﴾ {يوسف/٨٢} فالقرية مجاز حقيقته أهل

القرية، وتسمية أهل القرية من المجاز المرسل ذي العلاقة المحلية أو المكانية.

قال تعالى: ﴿**وكم قصمنا من قرية كانت ظالمة**﴾ {الأنبياء/١١} فقرية مجاز فهي لا تظلم، والذي يظلم أهلها، فالمجاز المرسل هنا علاقته محلية. قال تعالى: ﴿**فلا يكن في صدرك حرج منه**﴾{الأعراف/٢} فـ (صدرك) مجاز حقيقته (قلبك) إذ القلب في الصدر.

قال تعالى: ﴿ **كلا لئن لم ينته لنسفعن بالناصية، ناصية كاذبة خاطئة فليدعُ ناديه**﴾{العلق/ ١٤-١٧} فالنادي مجاز كونه مكان اجتماع الناس، وحقيقة المجاز هنا أهل النادي. كما في قوله تعالى: ﴿**أي الفريقين خير مقاماً وأحسنُ ندياً**﴾ {مريم/٧٣} في معنى أحسن ناساً.

قال تعالى: ﴿**يا أيها الرسول لا يحزنك الذين يسارعون في الكفر من الذين قالوا آمنا بأفواههم ولم تؤمن قلوبهم**﴾ {المائدة/٤١} والأفواه مجاز حقيقته الألسن، واللسان مكانه الفم، ومن هنا فعلاقته مكانية أو محلية، ويمكن أن تقرأ على أنها علاقة كلية، لأن الفم كل واللسان جزء منه، فجاء التعبير بالكل (الفم) في التعبير عن الجزء (اللسان) فالعلاقة كلية.

قال أبن الزيات في رثاء زوجته:

ألا من رأى الطفل المفارق أمه   بُعيد الكرى عيناه تبتدران

فـ(عيناه) مجاز حقيقيته الدمع الذي محله، الصدور عن العين.

قال الشاعر:

بلادي وإن جارت عليَّ عزيزة   وقومي وأن شحّوا عليَّ كرام

فـ (بلادي) مجاز وحقيقته (أهل بلادي) فعبر بالمكان عن الساكن فيه، ولذا فالمجاز مرسل والعلاقة محلية أو مكانية. و(جارت) الفعل الماضي (مسند) والمسند إليه (الفاعل) بلادي (ضمير مستتر تقديره هي يعود لبلادي) ولما كان اللفظ (بلادي) دال على المكان وليس هو الفاعل الحقيقي إنما أهل البلاد، فالمجاز عقلي والعلاقة مكانية أو محلية.

ونخلص من ذلك إلى أن التعبير عن الموجود في المكان أو بعض موجودات المكان بذكر المكان، قد يرد في الخطابات الفنية من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المكانية أو المحلية.

٦- **العلاقة الحالية**: وهي أن يذكر الحال في المكان ويراد المحل أو المكان، أو تسمية الشيء بأسم منْ يحل فيه، فهو تسمية المكان بأسم المكين أو بعض موجوداته، أو بعض من يحل فيه.

قال تعالى: ﴿**خذوا زينتكم عند كل مسجد**﴾ {الأعراف/ ٣١}. فالزينة مجاز وهي حال، ومحلها أو مكانها الملبس، إذ الملبس مكان والزينة حال فيه، فجاء التعبير بالحال (الزينة) عن المحل (الملبس) من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الحالية، وكأن

(المسجد) الصلاة. قال تعالى: ﴿**وأما الذين أبيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون**﴾ {آل عمران/١٠٧}.

(في رحمة الله) مجاز، حقيقته (الجنة)ورحمة الله حال المؤمنين، ومحلها أو مكانها (الجنة) فجاء الحال (رحمة الله) في التعبير عن معنى المحل (الجنة) من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الحالية.

قال تعالى: ﴿**أن الأبرار لفي نعيم وأن الفجار لفي جحيم**﴾ {الانفطار/١٣-١٤} إذ (النعيم) مجاز حقيقته (الجنة) و(الجحيم) مجاز حقيقته جهنم، والنعيم حال والجنة محل أو مكان، والجحيم حال وجهنم محل أو مكان، فكأن الآية عبرّت بالحال (النعيم والجحيم) عن المحل أو المكان (الجنة وجهنم) من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الحالية.

قال المتنبي في هجاء كافور الأخشيدي:

إني نزلتُ بكذابين، ضيفهمُ عن القرى وعن الترحال محدودُ

إذ (بكذابين) مجاور حقيقته المكان الذي نزل فيه عند كافور، فالشاعر أطلق الحال (الكذابين) وأراد المحل وهو المكان الذي استضافه فيه أولئك الكذابون بحسب ما يراه، قاصداً بذلك الحاكم المهيمن على ذلك المكان (كافور) زاعماً أن كافوراً وكل معيته من زمرة الكذابين وقد نزل في ضيافتهم...!!!!

قال الشاعر في رثاء معن بن زائدة:

ألمّا على معن وقولا لقبره سقتك الغوادي مربعاً بعد مربع

(ألما على معن) حال والقبر محل، فأطلق الحال (معن) وأراد (القبر) بمعنى التعبير بالحال عن المحل، فالعلاقة حالية.

٧- **العلاقة الماضوية** (أعتبار ما كان) وهي تسمية الشيء باسم ما كان عليه في الماضي، وليس بما هو عليه راهناً. أو تسمية الحاضر بالماضي أو بجزء من صورته الماضية.

قال تعالى: ﴿**وآتوا اليتامى أموالهم**﴾ {النساء/٢} (فاليتامى) مجاز حقيقته الذين كانوا يتامى، لأن اليتيم لا يؤتى ماله إلا إذا بلغ سن الرشد، وعند ذلك لم يعد يسمى (يتيما) ولكنه سماه – وهو بالغ سن الرشد – باليتيم باعتبار أنه كان يتيماً، فالعلاقة ماضوية.

قال تعالى: ﴿**والذين يتوفون منكم ويذرون أزواجاً يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشرا**﴾ {البقرة/٢٣٤}.

فالمجاز في لفظه (أزواج) لأن الموت يفصم رابطة الزوجية وتصبح المرأة (أرملة) وإنما أزواجاً بأعتبار ما كانوا عليه، فالعلاقة ماضوية.

قال تعالى: ﴿**أنه من يأت ربه مجرماً فإن له جهنم لا يموت فيها ولا يحيى**﴾{طه/٧٤} (مجرما) مجاز حقيقته (كان مجرما) في حياته، إذ المخلوق أو العبد الإنسان يدي الحساب ليس مجرما، إنما هو محاسب على كونه مجرماً في ما سبق من حياته بأعتبار ما كان، فالعلاقة ماضوية.

قال تعالى: ﴿**الزانية والزاني فاجلدوا كل واحد منهما مئة جلدة**﴾{النور/٢} سماهما بهذا نظراً لما كان عليه كل منهما، وفي ذلك استحضار لصورة الماضي وتجسيد له حتى يتصور السامع وقائع الحادث مرتين، ويربط ما كان من أحداثه بما يكون؛ لفتاً للأصل، وتنبيهاً عليه[١٢] وفي هذا تسمية الراهن بفعله الماضي.

قال إيليا أبو ماضي:

نسي الطين ساعة أنه طيـــنٌ حقيرٌ فصال تيهاً وعربدْ

فالطين مجاز وحقيقته الإنسان الذي خلق من (طين) من سلالة من ماء مهين. وهنا سماه بما كان عليه ماضياً.

قال تعالى: ﴿**وألقي السحرة سجّدا قالوا آمنا برب هارون وموسى**﴾ {طه/٧٠}

فالسحرة مجاز حقيقته كانوا سحرة، إذ هم هنا صاروا مؤمنين برب هارون وموسى، بعد أن كانوا سحرة في الماضي، إذ لا سحر بعد السجود والإيمان، فلا يسمون بالسحرة بعد سجودهم إلا مجازاً بأعتبار ما كانوا عليه، إذ يقتضي ذلك ولا يقوم إلا به.

٨- **العلاقة المستقبلية (اعتبار ما يكون)**: وهي تسمية الشيء لا بما هو عليه كائن، بل بما سيكون عليه في المستقبل، أي تسمية الشيء بما قد يكون عليه مستقبلاً.

قال تعالى: ﴿**قالوا لا توجل إنا نبشرك بغلام عليم**﴾{الحجر/٥٣} فالغلام العليم مجاز، والحقيقة سيأتي وسيكون غلاماً عليماً، وقد عبّر عن الراهن بما سيكون عليه حال الراهن مستقبلاً، من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المستقبلية.

قال تعالى: ﴿**أني أراني أعصر خمرا**﴾{يوسف/٣٦} فـ (خمر) مجاز والحقيقة العنب أو الشيء الذي إذا ما تمّ عصره وتخميره على وفق طريقة معينة، سيصبح مستُقبلاً خمراً، بمعنى تمّ التعبير عن الشيء بما سيكون عليه مستقبلاً.

قال تعالى: ﴿**أنك ميت وأنهم ميتون**﴾{الزمر/٣٠} فـ (ميت) و(ميتون) مجاز حقيقته (ستموت وسيموتون/كل من عليها فان)إذ الآية خاطبتهم، وهم أحياء، ولما كان مصير كل حي الموت، فقد عبرّت عن الراهن بما سيكون عليه مستقبلاً.

قال تعالى: ﴿**ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين**﴾{البقرة/٢} فـ (للمتقين)مجاز وحقيقته الذين إذا قرأوا القرآن واتعظوا به سيكونون متقين مستقبلاً، في معنى أن هذا القرآن لمن يتدبره صلاح وتقوى. فعبّر عن الراهن بما سيكونه مستقبلاً.

قال تعالى: ﴿**وقال نوح ربّ لا تذر على الأرض من الكافرين ديارا أنك أن تذرهم يضلوا عبادك ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا**﴾{نوح/٢٦-٢٧}. (فاجر كفار) مجاز، والحقيقة (المواليد) الذي سيأتون بوصفهم أبناء للكافرين وأولئك إذا نشأوا على الكفر سيكون الواحد منهم فاجراً كفاراً، فوصفتهم بالصفة التي سيكون عليها مستقبلاً.

قال تعالى: ﴿**فإن طلقها فلا تحل له من بعد حتى تنكح زوجاً غيره**﴾{البقرة/٢٣٠} لفظة (زوجا) مجاز سماه باعتبار ما سيكون عليه، لأن العقد يؤول إلى زوجية، لأنها تنكحه في حال كونه زوجاً، وإنما سمته الآية زوجاً بأعتبار ما سيكونه مستقبلاً.

والتعبير عن الشيء بما سيكون عليه مستقبلاً، على الحقيقة أو التمني أو الطموح أو الرؤيا، إنما هو من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المستقبلية.

٩- العلاقة الآلية: وهي تسمية الشيء باسم آلته، بأن يستعمل اللفظ الدال على الآلة أو الأداة، ويراد أثرها أو فعلها.

قال تعالى: ﴿**وما أرسلنا من رسول إلا بلسان قومه ليبين لهم**﴾{ابراهيم/٤} إذ المجاز المرسل في (لسان قومه)والحقيقة(لغة قومه) ولما كان اللسان آلة اللغة ووسيلتها الرئيسة فقد عبّر بالآلة عما تؤديه بشكل رئيس. قال تعالى: ﴿**واجعل لي لسان صدق في الآخرين**﴾{الشعراء/٨٤} (لسان صدق) مجاز حقيقته (الذكر الحسن) ولما كان لسان الصدق آلة الذكر الحسن ووسيلته فقد عبر به عنه.

قال تعالى: ﴿**تجري بأعيننا جزاءً لمن كان كفر**﴾{القمر/١٤} المجاز المرسل (بأعيننا) وحقيقته؛ المرأى والمشاهدة والمراقبة، في الدلالة على الرعاية والحفظ. ولما كانت العين آلة الرؤية فقد عبّر بها عن معنى المشاهدة والحفظ. وإذا كان بعض البلاغيين قد جعل التعبير بالعين عن الأدراك والرؤية وباللسان عن اللغة والكلام، من باب العلاقة المحلية، كون العين مكانا للرؤية، وكون اللسان مكانا للكلام.إلا أن العلاقة الآلية أو ضح وأرجح في هذا الإتجاه[١٣] قال تعالى: ﴿**وأصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون**﴾{هود/٣٧} فالمجاز المرسل في (بأعيننا) وكأن الحقيقة هي البصيرة والمعرفة، وسمّي البصيرة والمعرفة التي جعلها الله لنوح (عينا) مجاز المرأى والسمع والعناية الإلهية. قال تعالى: ﴿**وأنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين**﴾{الشعراء/١٩٢-١٩٦} فاللسان العربي المبين، مجاز في اللغة العربية المبينة، وقد قال سبحانه مخاطباً رسوله الأكرمﷺ: ﴿**فإنما يسّرناه بلسانك لتبشّر به المتقين وتنذر به قوما لدّا**﴾{مريم/٩٧}.

قال المتنبي مادحاً سيف الدولة:

ودع كلَّ صوتٍ غير صوتي فإنما   أنا الصادح المحكي والآخر الصدى

فالمجاز المرسل في (كل صوت غير صوتي) في معنى كل شعر غير شعري ولما كان الصوت آلة الشعر ووسيلته، لغة وأيقاعاً فقد عبر به عنه. وأن التعبير باسم الأداة أو الآلة أو الوسيلة أو المنهج أحياناً بقصد التعبير عما تؤديه أو هو من وظائفها، إنما كل ذلك من المجاز المرسل بالعلاقة الآلية.

١٠- **علاقة الأشتقاق**: هو إقامة صيغة مقام صيغة مجانسة لها بأنْ يكون اللفظ المجازي مشتقاً من لفظ من جنسه، هو أقرب إلى التعبير المباشر، غير أن المجاز أدق في التصوير والتعبير من اللفظ في أشتقاقه ذي التعبير المباشر، من ذلك التعبير عن (المكروه) حقيقة ب(الكره) مجازاً، والتعبير عن (المبشّر به) حقيقة

بـ(البشرى)مجازاً. قال تعالى: ﴿**كتب عليكم القتال وهو كره لكم، وعسى أن تكرهوا شيئاً وهو خير لكم، وعسى أن تحبوا شيئاً وهو شر لكم والله يعلم وأنتم لا تعلمون**﴾{البقرة/٢١٦} لفظة (كره) مجاز حقيقته (مكروه) ولشدة كراهية القتال ورد التعبير عنه بلفظ المصدر (كره) بدلاً من (مكروه) من باب المجاز المرسل ذي العلاقة الاشتقاقية.

قال تعالى: ﴿**إذ تستغيثون ربكم فأستجاب لكم أني ممدكم بألف من الملائكة مردفين وما جعله الله إلا بشرى لكم ولتطمئن به قلوبكم**﴾{الأنفال/١٠} إذ المصدر (بشرى) مجاز وحقيقته (المبشَر به) ولما كانت البشرى هي أكثر ما يتوق إليها المؤمن أو الإنسان عامة في كل مواقف الحياة ولاسيما في موقف الشدة عند الحاجة إلى البشرى حاجة شديدة ماسة، فقد جاء التعبير بالمصدر (البشرى) بدل اسم المفعول(المبشَر به) لأن المبشر به يؤدي إلى أنجاز البشرى، في أقصى أبعادها وتجلياتها، ولما كان المدد الإلهي محققاً لها بدءاً وختاماً فقد عبّر بها مجازاً ظاهراً كاشفاً عن المعنى ومتضمناً لأبعاده.

قال تعالى: ﴿**فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب حتى إذا اثخنتموهم فشدّوا الوثاق فاما مناً بعد وأما فداءً حتى تضع الحرب أو زارها**﴾{محمد/٣} (ضرب الرقاب)مجاز مرسل بعلاقة الاشتقاق، والحقيقة المباشرة منه فعل الأمر (فأضربوا الرقاب)وهنا جاء التعبير عن الفعل بالمصدر من باب المجاز، لما يتضمنه من معنى التوكيد والاختصار، والتأكيد على الصبر والصمود في التصديَ للكافرين حين ينصبون أنفسهم إعداداً للمؤمنين بالقول والفعل.

وإن العدول عن التركيب المباشر أو اللفظ المألوف في التعبير إلى لفظ من جنسه أو أشتقاقه لأسباب يقتضيها المعنى هو من المجاز المرسل ذي العلاقة الاشتقاقية.

١١- **علاقة المجاورة**: وهي تسمية الشيء المستعمل باسم ما يجاوره، كما في أطلاق (الرأو ية) على البعير الذي يحمل الماء، والراوية في الأصل هي الوعاء الذي يكون فيه الماء ويحمل على البعير. ثم صار (الراوية) الذي يروي الأشعار، كونه يروي ما تحفظه ذاكرته، رجوعاً باللفظ، بالإنسان وما يحفظ (راوية) إلى الجمل وما يحمل (راوية).

قال تعالى: ﴿**وإنْ كنتم مرضى أو على سفر أو جاء أحد منكم من الغائط أو لامستم النساء فلم تجدوا ماء فتيمموا صعيداً طيباً**﴾{المائدة/٢٦}. فالغائط مجاز إذ هو الأرض المنخفضة أو الغائرة العميقة، التي لا يراها كل واحد، وهو أدعى قصداً، وأجلى تأدباً في التعبير عن المعنى في هذا السياق.

قال الشاعر أبو النجم راجزاً يصف جماله[١٤]:

تمشي من الردة مشي الحُقل   مشي الروايا بالمزاد الأثقل

(والردة: اسم مكان. والحقل: السحب الملينة بالمطر الغزير. والروايا هي المزادات التي يحمل فيها الماء ويوضع على ظهور الدواب) و(الروايا) مجاز حقيقته نوع من الأشقية التي يحمل فيها الماء، وقد أطلقت هنا لتعني الجمال التي تحمل تلك الأشقية أو الروايا من باب المجاورة، إذ هي تحمل عليها.

قال عنترة بن شداد:

فشككتُ بالرمح الأصمّ ثيابه   ليس الكريم عن القنا بمحرّم

(فالثياب) مجاز، وحقيقته المجاز(القلب) ولما كان الملبس يجاوره غطاءً، عبرَ به عنه، بسبب علاقة المجاورة.

قال الأعشى الكبير:

وكأساً شربتُ على لذّةٍ   وأخرى تداويتُ منها بها

(فالكأس) مجاز، وحقيقته(الشراب)ولما كان يجاوره بوصفه وعاءً فقد عبّر به عنه من باب المجاز، على علاقة المجاورة.

والعلاقات تتعدد في المجاز المرسل، بحسب الصلة الفنية أو الموضوعية بين اللفظ في أستعماله المجازي واللفظ نفسه أو ما يقربه في أستعماله الحقيقي الشائع في التداول غير الاستثنائي، لأن المجاز استثناء، وقد تحتمل جملة المجاز الواحد أكثر من علاقة، والقراءة التعليمية في أظهار الأدلة هي المعيار إذا كانت واعية نافذة.

ثالثاً: في مجازات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ- في مجازات القرآن الكريم:

تصدر لغة القرآن الكريم في بعض معانيها عن أسلوب المجاز، في سياقات يقتضيها المعنى، ويستوعب الخطاب صورة الواقع وأبعادها، عبر اللغة المجازية استيعاباً لا يتحقق من دونها، إذ المجاز ضرورة في إنتاج المعنى حيناً، وفي إبداعه أحياناً أخرى، وفي اعادة تصوير الواقع وغير ذلك، والمجاز على وفق البيان العربي في القرآن الكريم قسمان: لغوي وعقلي: ((فاللغوي ما أستفيد فهمه عن طريق اللغة، وأهل اللسان بما يتبادر إليه الذهن العربي عند الأطلاق في نقل اللفظ من معناه الأولى إلى معنى ثانوي جديد. والعقلي ما أستعيد فهمه عن طريق العقل، وسبيل الفطرة من خلال أحكام طارئة، وقضايا يحكم بها العقل لدى إسناد الجملة))[١٥].

فالمجاز العقلي أو الإسنادي أو الحكمي، نتوصل إليه بحكم العقل وظرورة الفطرة وسلامة الذائقة، إذ العلاقة فيه لا تكون بين اللفظ في معناه العام الشائع واللفظ في معناه المجازي الجديد، إنما العلاقة تكون بين اللفظ في الحكم الذي أسند إليه مجازاً في النصّ والحكم الذي شاع إسناده إليه في السياق العام الشائع، إذ الألفاظ فيه لم تنقل عن أصلها اللغوي، فهي هي تدل على معانيها الوضعية، فليس في الألفاظ ما يدل على مجازية في الاستعمال، إنما المجاز في الحكم الصادر عن عملية الإسناد المجازي، وما يصدر من علاقة[١٦] وحين نقرأ قوله تعالى: ﴿**وإذا تليت عليهم آياته**

زادتهم أيماناً﴾{الأنفال/٢} فقد نسبت زيادة الإيمان إلى الآيات، وهي ليست في الحقيقة الفاعل الحقيقي لزيادة الإيمان، إنما هي سبب في زيادة الإيمان. ولذا فالمجاز هنا عقلي علاقته سببية.

أما المجاز المرسل فمتصل بأستعمال اللفظ في غير معناه الحقيقي، لعلاقة هي غير المشابهة، وقد تشعبت إلى أنواع كثيرة أو صلها أحمد مطلوب إلى عشرين نوعاً، وكانت له في بعض تفريعاتها اجتهادات معينة[١٧] ((على أننا لا نغالي إذا قلنا؛ إنّ مجالات المجاز اللغوي المرسل تتسع إلى مئات الأصناف والأنواع، لأنها ميدان العواطف في التجوز، ومضمار المشاعر في التنقل، وساحة اللغة في الاتساع، ومرونة العربية في التخطي، من أفق إلى أفق، ولكنّ هذا لا يمانع من نفي الشوائب وتحاشي الفضول، وغربلة التراث))[١٨].

ويمكن أن نشير إلى بعض من خصائص المجاز بنوعيه(العقلي والمرسل) في القرآن الكريم في خلال ما يأتي:

١- قرينة المجاز العقلي في القرآن، أما لفظية بمعنى مستنبطة من نص القول، وأما غير لفظية بمعنى حالية يدركها المتلقي من سياق النصّ في التعبير عن المعنى، إلا أن كلا القرينتين يمكن أدراكها عقلياً في قوله تعالى: **﴿أولئك الذين أشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين﴾** {البقرة/١٦} فالريح هنا مجاز لا يراد به الزيادة على رأس المال في بيع البضائع، والتجارة هنا مجازية فلا يقصد بها المعاملات السوقية. وإنما المقصود المعنى المجازي في الربح وهو الفائدة وعدم الخسران، والمعنى المجازي في التجارة في صالح الأعمال والأنابة للخير، وإسناد الربح للتجارة مجاز عقلي بقرينة (الضلالة بالهدى) ثم في سياق الآية الأخرى (بئسما أشتروا به أنفسهم) فالقرينة نصية أولاً،عقلية ثانياً.

ومن القرينة اللفظية الكاشفة عن المجاز العقلي قوله تعالى: **﴿وقيل يا أرض أبلعي ماءك وياسماء أقلعي﴾**{البقرة/٨١}.

((فقد عبر سبحانه وتعالى عن أرادته في الكينونة المطلقة، على سبيل المجاز بـ(قيل) وإنما هي أمر كائن لا محالة، وكانت قرينة المجاز خطاب من لا يعقل، وهو الجماد الذي لا يخاطب((يا أرض)) و((يا سماء)) أذهو ليس مما يعي الخطاب، أو يدرك الأمثال، فكان ذلك قرينة في دلالة هذا المجاز العقلي ولك أن تقول: أن الله سبحانه قادر على أن يخاطب، فيجيب ذلك الجماد، فيكون ذلك على سبيل الحقيقة، وأن حصل هذا على سبيل الأعجاز، فلا مانع منه، ويبقى المدرك مجازياً لأنه في العموم خطاب لمن لا يعقل، وأن سمع وأجاب وأمتثل على سبيل الأعجاز))[١٩].

ومن القرينة غير اللفظية المستفادة من الجملة باستحالة صدور ذلك الشيء عن فاعله عقلاً، وإنما يكون من أمره، قوله تعالى: **﴿وجاء ربك والملك صفاً صفاً﴾**{الفجر/٢٢} فإسناد المجي للرب مجاز لأنه سبحانه لا يوصف بالذات المتنقلة: القادمة أو الذاهبة أو المتحركة، تعالى عن ذلك علواً كبيراً، وإنما على سبيل المجاز،

إذ الحقيقة جاء أمر ربك) فالأمر حقيقة. وقد قال تعالى: ﴿**فإذا جاء أمرنا قضي بالحق وخسر هنالك المبطلون**﴾{غافر/٧٨} وقال سبحانه: ﴿**يا أبراهيم أعرض عن هذا أنه قد جاء أمر ربك**﴾{هود/٧٦} وقال سبحانه: ﴿**هل ينظرون الا تأتيهم الملائكة او يأتي امر ربك**﴾ {النحل/٣٢} وهذه دلالة عقلية مستفادة من سياق القول، ونصية باستحضار سياقات نصوص أخرى تعزز المنحى العقلي في الإدراك والفهم ((وهناك نكتة بلاغية جليلة، فالله سبحانه وتعالى كما لا يجوز عليه المجيء بالوجه الذي بيناه، فإن أمره لا يمكن أن يأتي أو يجيء إلا على وجه مجازي محض، فأمر الله تعالى يصدر ولا يأتي، وينفذ ولا يجيء ويطبق ولا يناقش، ولما جاء التعبير عنه بالقرآن بالإتيان تارة، والمجيء تارة اخرى، علمنا هناك من دلالة النصّ الفنية، وبذائقة فطرية خالصة، أن تأكيد صدوره وكونه قدراً مقضياً، قد أكد بالإتيان والمجيء للتعبير عن حتمية وقوعه جزماً، وتجسيد نفاذه فوراً حتى شُخّص وكأنه آتٍ متمثل قائم))[٢٠].

٢- المجاز القرآني يوسّع اللغة، ويثري به وعي المتلقي في الأدراك والفهم واستيعاب الأشياء، ولما تعلق المجاز العقلي بالإسناد، فإن بعض أشكال الإسناد، إذا جازت من باب الأعجاز، فإن جوازها من جهة وعي المتلقي عامة يستدعي المجاز، وهذا لا نلحظه عامة إلا في مجازات القرآن، مع أن المجاز بحسب ابن جني في (الخصائص) هو شجاعة العربية وهو يحقق لها ثلاثة معان هي: الاتساع والتشبيه والتوكيد،((فإن عدمت هذه الأوصاف كان الحقيقة البتة، فمن ذلك قوله تعالى: ﴿**وأدخلناه في رحمتنا**﴾{الأنبياء/٧٥} فهذا مجاز وفيه الأوصاف الثلاثة المذكورة فأما الاتساع أنه زاد في أسماء الجهات والمحال اسماً هو الرحمة، وأما التشبيه فإنه شبه الرحمة- وأن لم يصح دخولها- بما يجوز دخوله، فلذلك وضعها موضعه. وأما التوكيد، فلأنه أخبر عن العرض بما يخبر به عن الجوهر، وهذا تعال بالعرض وتفخيم منه، إذ صيّر إلى حيز ما يشاهد ويعاين))[٢١] ومن المعاني التي يحققها المجاز القرآني:

((تأكيد المعنى المجازي المراد، وتقريره في النفوس لما فيه من دعوى الشيء البينة والبرهان، وتصوير المعنى المجازي خير تصوير وأدقه وتأدية المعنى المجازي المراد بألفاظ أقل مما تؤديه الحقيقة، وذلك في الغالب العام. ونلحظ أن الأساس النفسي للمجاز هو ((تداعي المعاني)) حيث هذا المجاز يسوغه التلازم الذهني، فالسبب والمسبب متلازمان ذهنياً ومكانياً، وكذلك؛ الكل والجزء والحال والمحل واعتبار ما يكون وغيرها))[٢٢].

٣- المجاز العقلي في القرآن الكريم يؤدي معنى لا يؤديه التعبير المباشر غير المجازي، من ذلك قوله تعالى: ﴿**إنه كان وعدهُ مأتيا**﴾{مريم/٦١} ولم يرد آتياً للتعبير عن معنى: أن كل مأتي لا بدّله من آت، إذ كل مفعول لا بد له من فاعل، ولما كان الآتي يدرك أنه آت، فالوعد آت حتما ولكنه مجهو ل من العبد زمانياً ومكانياً، فكان يناسبه التعبير عنه بالمجاز (مأتيا) بمعنى مقصود، إذ هو على الحقيقة هكذا. وفي قوله

تعالى: ﴿**يذبح أبناءهم ويستحي نسائهم أنه كان من المفسدين**﴾(القصص/٤) ف إسناد التذبيح إلى فرعون مجاز، ولكن المجاز معبّر عن قسوته من جهة، وقسوة جنده الفاعلين الحقيقيين، وإلى معنى كونهم منفذين لما يأمر به فهم إمعات له.

٤- يفهم المتلقي المعنى المجازي في الخطاب القرآني بالصدور عن العقل والفطرة والذائقة اللغوية السليمة، وخصوصية اللغة في التحرر من قيود المباشرة والانفتاح على حرية المجاز، إنتاجاً لمعان جديدة وايضاحاً لمعان مستفادة من المجاز، واثراءً لفاعلية اللغة في إبداع المعنى، وغير ذلك مما يكشف عنه النصّ القرآني وقد قال تعالى: ﴿**يا بني آدم لا يفتننكم الشيطان، كما أخرج أبويكم من الجنة**﴾(الأعراف/٢٧) حيث المجاز في (أخرج)معبر عن الحقيقة وهي (الفتنة/فتن) ولما كان الاخراج من الجنة ناتجاً عن الفتنة وحصيلة لها فقد جاءت المحصلة معبرة عن المسبب، من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المسببية، أو كما في التعبير بالجزء عن الكل في قوله سبحانه وتعالى: ﴿**كلا لئن لم ينته لنسفعن بالناصية ناصية كاذبة خاطئة**﴾(العلق/١٥-١٦) إذ وصفت الناصية بالكذب والمراد صاحب الناصية، إذ هي جزء منه.

٥- المجاز العقلي أسلوب في القرآن الكريم، صدرت عنه آيات مباركات في بعض معانيها؛ اتساعاً في اللغة وبناءً لعلاقات متجددة بين الأشياء بسبب ما بينها من روابط، وقد توسّع الأشاعرة في المجاز العقلي، إذ لا فاعل عندهم إلا الله سبحانه[٢٣] وذهب عموم المعتزلة إلى العناية بالمجاز العقلي أو الإسنادي: ((فأولوا به كثيراً من الآيات المتشابهات التي تشعر بالجبر والارغام، أو تنسب إلى الله سبحانه تزيين السوء والفحشاء أو غير ذلك مما ينكره المعتزلة والعقل قبلهم، وقد دافع الجاحظ بحرارة عن هذا النوع من المجاز، وعاب على بعض علماء عصره كراهتهم له مع علمهم به))[٢٤].

٦- المجاز لغة في إبداع المعنى، وهو في القرآن الكريم أسلوب في التعبير عن المعنى، لا يفصح عنه بصورته المرادة إلا المجاز، والذين أنكروا المجاز في القرآن، كابن تيمية في (الرسالة المدنية) إنما تراهم يتأولون في المعنى، والتأويل طريق إلى قراءة المجاز، وسبيل في كشف معانيه، وابن تيمية يضع للتأويلات المجازية شروطاً ينبغي مراعاتها، وهذا بحد ذاته قول بالمجاز وايحاء بضرورته في التعبير والتصوير ايضاحاً للقصد أو تعبيراً عن معنى معين. وقد قال ابن تيمية: ((إذا وصف الله نفسه بصفة أو وصفه بها رسول الله صلى الله عليه وآله وسل/ أو وصفه بها المؤمنون الذين اتفق المسلمون على هدايتهم ودرايتهم، فصرفها عن ظاهرها اللائق بجلاله سبحانه وتعالى، وحقيقتها المفهو مة منها، إلى باطنٍ ما، يخالف الظاهر، ومجاز يخالف الحقيقة لا بد فيه من أربعة أشياء))[٢٥] ويأخذ بالأشياء التي تجير صرف الكلام عن ظاهره إلى باطنه، أي عن الحقيقة إلى المجاز، بما يستخلص المتلقي معه أن المجاز ضرورة بوصفه وعياً انسانياً، ووسيلة بوصفه طريقة تعبير، ومنهج كونه طريقة في الأداء.

٧- إن القرينة العقلية أو قرينة الحال أو القرينة غير اللفظية هي مدعاة تأمل، وباعث تفكر عند قراءة النصّ القرآني، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**سنفرغ لكم ايها الثقلان**﴾ {الرحمن/٣١} إذ ((يلمس المتلقي مجازاً عقلياً نستفيده لا بقرينة لفظية مقالية، بل بقرينة معنوية حالية، أدركها العقل، وسلمت بها الفطرة، من خلال إحكام الألفاظ في العبارة وسياق الإسناد في التركيب، فالله سبحانه وتعالى، لا يشغله أمر عن أمر، ولا يلهيه شأن عن شأن، فهو قائم لا يسهو، وإنما أراد بهذا التفرغ، التوجه نحوالثقلين، توجّه المتفرغ الذي، لا يعنيه غير هذا الموضوع، في الوقت الذي يدير فيه الكون وكل شيء فيه، ويستوعب جميع صنوف التدبير، وذلك على طريقة العرب في سنن الكلام، فهو قاصد إليهم، بعد الترك في فسحة الحياة، ومحيط بهم الامهال قبل الموت))(٢٦).

(سنفرغ) مجاز إذ اسند الفاعل فيه لله سبحانه وتعالى، والله لا ينشغل بشيء عن شيء أو شأن عن شأن، ولذا فالإسناد مجازي ليوحي اللفظ بالحقيقة التي هي أن الوعد والإمهال في الحياة الدنيا وهذه التي ينشغل بها الإنسان، إنما هي انشغالات يفرغ منها الإنسان ليعود إليها، يفرغ منها حراً، ليعود بها مقيداً، وعليها محاسَباً، فالوعد الذي جعله الله لعباده انشغال للعبد بحرية جعلها الله له إذ هداه النجدين، وكأن ذلك الوعد حدّ يفرغ بعده العبد للحساب وقبل الوعد هو حر بانشغاله، وخالقه منحه أمداً هو بالغه سيفرغ له بعده بمعنى أن من يفرغ للحساب أو سيفرغ للحساب هو العبد حقيقة، أما المعبود سبحانه (سنفرغ لكم) فمجاز حقيقتة الوعد والامهال اللذان جعلهما الله لعباده، وفي الإسناد هنا مجازاً لا يتحقق المعنى إلاّ به.

ب - في مجازات الحديث النبوي الشريف:

المجاز في الحديث الشريف، لغة في التعبير عن نمط من المعنى يتضح القصد به عبر ذلك الأسلوب المجازي، سواء أكان الإسنادي منه أو الحكمي أعني العقلي أم المجاز المرسل. والمجاز في الحديث الشريف موصول بالواقع ومظاهره، ومعانيه وأبعادها، وإن تأمّله عبر تلك اللغة يحيلك إلى صوره وملامحه لتدرك المعنى وتحيط بكثير من معطياته، في توخيها للإرشاد والنصح والتوجيه، وعنايتها بالايضاح مع ثراء المعنى، وبالإيجاز مع غزارة التأثير، وللتدليل على ذلك نقرأ الأحاديث النبوية مختارين بعضاً منها:

قال ﷺ: ((عجب ربّنا من قوم يقادون إلى الجنة بالسلاسل)) رواه البخاري، كتاب (الجهاد) باب (الأسارى في السلاسل) ١٠٩٦/٣. (عجب ربنا) مجاز عقلي، فالله سبحانه عارف بكل شيء، محيط بكل شيء لا تعزب عنه مثقال ذرة في السماء ولا في الأرض، إنما العجب موصول بالعباد على الحقيقة، و(الجنة) مجاز أيضاً وحقيقته (الإسلام) كونه سبباً والجنة متسببة عنه، فهو مجاز مرسل علاقته مسببية. قال ﷺ: ((الولد للفراش وللعاهر الحجر)) رواه البخاري، كتاب (البيوع) باب (تفسير المشبهات) ٧٢٤/٢. فالفراش مجاز حقيقته صاحب الفراش، والعلاقة محلية أو مكانية، والحجر مجاز وحقيقته الرجم إذ الحجر أداة أو آلة الرجم للزانية. والمجاز مرسل في العلاقتين.

قالﷺ: ((اليد العليا خير من اليد السفلى)) رواه مسلم، كتاب (الزكاة) باب (بيان أن أفضل الصدقة صدقة الصحيح الشحيح) ٧١٧/٢. فاليد العليا مجاز والحقيقة صاحب اليد، الإنسان المتصدق بالخير الصانع للأعمال الصالحة النافعة للناس، فهو مجاز مرسل علاقته جزئية.

قالﷺ يرغب في زيارة المريض: ((من عاد مريضاً لم يزل في خرفة الجنة حتى يرجع)) رواه مسلم، كتاب (البر والصلة والآداب) باب (فضل عيادة المريض) ١٩٨٩/٤، والمخرفة سكة بين صفين من نخيل، ويخترف بجني أيهما شاء. وخرفة الجنة مجاز والحقيقة بيت المريض الذي يعاد، ولما كان سبباً، وخرفة الجنة متسببة عنه، فقد عبر بالمسبب وأراد السبب، إذ أن عيادة المريض توصل العائد إلى خرفة الجنة، وهي مكان جني ثمارها، فاطلق المسبب وأريد السبب، من باب المجاز المرسل ذي العلاقة المسببية.

قالﷺ: ((من كان معه فضل ظهر فليعد به على من لا ظهر له)) رواه مسلم، في كتاب اللقطة برقم ١٧٢٨، فالمجاز المرسل في قوله (ظهر) والمقصود الناقة أو الدابة التي يتخذ المجاهد وسيلة أو مطية لسفره، ولما كان الظهر جزءً من الدابة مشيراً إلى وظيفة استخدامها فقد عبر بالجزء في معنى الكل، فالمجاز مرسل والعلاقة جزئية.

قالﷺ: ((اللهم أني أحمدك على العرق الساكن والليل النائم)) المجازات النبوية/٧٠، وقد نسب النوم لليل على المجاز إذ النوم يكون فيه وليس منه، فهو من المجاز العقلي، ذي العلاقة المفعولية، أما العرق الساكن، فمجاز والحقيقة منه الطمأنينة والبعد عن المزعجات من الليالي والهموم، إذ المقصود ليبس العرق إنما النفس والكيان، وقد عبّر بالجزء عن الكل فهو من المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية.

قالﷺ: ((عليكم هدياً قاصداً، عليكم هديا قاصداً، فإنه من يشادّ هذا الدين يغلبه)) رواه الحاكم في المستدرك برقم ١١٧٦. ف (هديا قاصداً) مجاز والحقيقة منه (هديا مقصودا) من باب المجاز العقلي ذي العلاقة المفعولية.

قالﷺ: ((كل هو ى شاطن في النار)) غريب الحديث، ٧٥٩/٣، فالمجاز العقلي في (هو ى شاطن) إذ المقصود صاحب الهو ى، والشاطن هو البعيد عن الحق، وسمي الشيطان شيطاناً، لأنه شطن عن أمر ربّه وأبعد في الغي، والهو ى الشاطن سبب في دخول النار، وذكر السبب، والمراد صاحب السبب وحامله، فالمجاز مرسل والعلاقة سببية.

قالﷺ لأزواجه: ((أسرعكن لحاقاً بي أطولكن يداً)) المجازات/٥٨، ويقول الشريف الرضي في المجازات النبوية: أنهن لما سمعن منهﷺ هذا القول جعلن يتذارعن، ينظرن أيهن أطول يداً، إلى أن توفيت زينب بنت جحش بن رباب الأسدي، أول من توفى منهن، وكانت كثيرة المعروف، فعلمن حينئذ أنه ﷺ، إنما أراد بطول اليد كثرة البر وبذل الوفر، فعبّر عن العطاء والبر بالوسيلة السببية، أي بالسبب الذي كان والمراد المسبب أو النتيجة، فهو مجاز مرسل علاقته السببية.

وروى عن أمير المؤمنين علي (عليه السلام) أنه قال: ما سمعت كلمة عربية من العرب، إلا وقد سمعتها من رسول الله ﷺ وسمعته يقول: (مات حتف أنفه) وما سمعتها من عربي قبله المجازات/٦٠، نسب الحتف للإنف مجازاً، والحقيقة أنقطع نفسه، والأنف مكان أوجهة خروج النفس وحلول الموت، فالمجاز مرسل وعلاقته محلية أو مكانية. ومن معتقدات العرب القديمة أنهم كانوا يظنون الميت على فراشه ميتة طبيعية لعلة أو لأخرى إنما تخرج روحه من أنفه، أما الذي يموت عن جرح فتخرج روحه من جرحه أو جراحاته !!!!

قال ﷺ: ((إن المُنْبَتَّ لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى)) النهاية في غريب الحديث (بتّ)، والمجازات/٢٤٧، والحديث في معنى العابد المتشدد في العبادة، تعباً وجهداً ومبالغة، وفي الحديث مجازات (أرض) و(ظهر) والأرض مجاز وهو اسم مكان، والمراد به الغاية أو الهدف المتحقق بعد قطع مسافات من الأرض بالتعب والجهد، فهو مجاز مرسل علاقته مكانية، و(الظهر) جزء في معنى القوة والتحمل، لدى الإنسان وفي حال الحيوان أيضاً، والظهر بمعنى الناقة أو الدابة، فهو جزء والمراد منه الكل، فهو مجاز مرسل علاقته جزئية.

لغة الحديث الشريف في صدورها عن أسلوب المجاز لا تأخذ بفنية المجاز إلا بالحدود التي يقتضيها المعنى، ويستدعيها ايضاح القصد، حتى اتصفت بلاغته بالأصالة والجزالة.

•

جـ - خطاطة المكونات التسعة لبنية المجاز:

جملة المجاز	اللفظ المجازي	المعنى الأساسي	العلاقة بينهما	السبب	نوع المجاز	السبب	القرينة	نوعها
قال تعالى: ((يرسل السماء عليكم مدرارا)) نوح/١١.	السماء	الغيم/ المطر	مكانية	الغيم مكانه السماء ورد لمكان (السماء) وأراد المطر	مرسل	لفظ مستعمل لغير معناه لعلاقة مكانية هنا	مدرار	لفظية مذكورة لفظا
قال تعالى:((وينزل لكم من السماء رزقا)) غافر/١٣.	رزقا	مطرا/ماء	مُسَبَّبية	المطر مسبب للرزق	مرسل	لفظ مستعمل لغير معناه الحقيقي لعلاقة مسببية هنا	ينزل	لفظية مذكورة لفظا
قال تعالى:((قم الليل إلا قليلا)) المزمل/٢.	قم	الصلاة (صلاة الليل)	جزئية	ورد الجزء (القيام) والمراد الكل (الصلاة)	مرسل	لفظ مستعمل في غير معناه الحقيقي لعلاقة جزئية هنا	حالية	حالية يعيها المتلقي من فهم سياق المعنى
قال تعالى:((وجعلنا الأنهار تجري من تحتهم)) الأنعام/٦.	الأنهار	الماء	مكانية	الأنهار مكان لجريان الماء وما ماثله في الجريان	عقلي	أسند فعل الجريان إلى الأنهار مجازاً	حالية	- -
قال تعالى:((إنه كان وعده مأتيا)) مريم/٦١.	مأتيا	آتِ	فاعلية	ورد اسم المفعول (مأتيا) والمعنى يستدعي اسم الفاعل (آتِ)	عقلي	إسناد الفعل أو ما في معناه لغير ما هو له	حالية	- -

رابعاً: مختارات من لغة المجاز

أ - من مجازات القرآن الكريم:

أولاً: من نماذج المجاز المرسل في القرآن الكريم:

١- ﴿تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهو عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ الملك ١.

٢- ﴿إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً﴾ يوسف٣٦. أطلق الشهر وأراد جزءً منه، أو أطلق الشهر وأراد الهلال.

٣- ﴿فَمَن شَهِدَ مِنكُمُ الشَّهْرَ فَلْيَصُمْهُ﴾ البقرة ١٨٥.

٤- ﴿إِنَّ رَحْمَةَ اللهِ قَرِيبٌ مِّنَ الْمُحْسِنِينَ﴾ الأعراف٥٦. الرحمة: قيل إنها المطر هنا.

٥- ﴿وَهو الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ﴾ الأعراف٥٧.

٦- ﴿وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي﴾ البقرة٢٤٩. يطعمه: أي يذقه، والذوق جزء من الطعم، أو يطعم جزءً منه.

٧- ﴿كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ﴾ القصص٨٨.

٨- ﴿فَمَن اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ﴾ البقرة١٩٤.

٩- ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم﴾ البقرة١٩.

١٠- ﴿وَإِذَا رَأَيْتَهُمْ تُعْجِبُكَ أَجْسَامُهُمْ﴾ المنافقون٤.

١١- ﴿وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ﴾ الرحمن٢٧.

١٢- ﴿قَالُوا لا تَوْجَلْ إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلامٍ عَلِيمٍ﴾ الحجر٥٣.

١٣- ﴿رَبِّ هَبْ لِي مِنَ الصَّالِحِينَ * فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ﴾ الصافات١٠٠-١٠١.

١٤- ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ * عَامِلَةٌ نَّاصِبَةٌ﴾ الغاشية٢-٣.

١٥- ﴿إِنَّكَ إِن تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلا فَاجِراً كَفَّاراً﴾ نوح٢٧.

١٦- ﴿وَارْكَعُوا مَعَ الرَّاكِعِينَ﴾ البقرة٤٣.

١٧- ﴿وَقُرْآنَ الْفَجْرِ﴾ الإسراء ٧٨. أي صلاة الفجر، والقرآن جزء.

١٨- ﴿وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقاً﴾ غافر١٣.

١٩- ﴿وَكَمْ قَصَمْنَا مِن قَرْيَةٍ كَانَتْ ظَالِمَةً﴾الأنبياء١١.

٢٠- ﴿قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاساً﴾ الأعراف٢٦.

٢١- ﴿وَلْيَسْتَعْفِفِ الَّذِينَ لَا يَجِدُونَ نِكَاحاً حَتَّى يُغْنِيَهُمْ اللهُ مِن فَضْلِهِ﴾ النور٣٣. أراد بالنكاح المَؤونة من مهر ونفقة.

٢٢- ﴿مَا كَانُوا يَسْتَطِيعُونَ السَّمْعَ﴾ هو د٢٠. السمع: قيل إنه بمعنى القبول، والسمع سبب في القبول.

٢٣- ﴿وَآتُوا الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ﴾ النساء٢.

٢٤- ﴿فَلاَ تَعْضُلُوهُنَّ أَن يَنكِحْنَ أَزْوَاجَهُنَّ﴾ البقرة٢٣٢.

٢٥- ﴿إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِماً﴾ طه٧٤.

٢٦- ﴿وَالَّذِينَ يُتَوَفَّوْنَ مِنكُمْ وَيَذَرُونَ أَزْوَاجاً يَتَرَبَّصْنَ بِأَنفُسِهِنَّ أَرْبَعَةَ أَشْهُرٍ وَعَشْراً﴾ البقرة٢٣٤. أي الذين كانوا أزواجاً.

٢٧- ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَه﴾ العلق١٧.

٢٨- ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيْرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا﴾ يوسف٨٢.

٢٩- ﴿الَّذِينَ قَالُواْ آمَنَّا بِأَفْوَاهِهِمْ وَلَمْ تُؤْمِن قُلُوبُهُمْ﴾ المائدة ٤١. الأفواه: الألسنة، ومحلها الفم، أو هي جزء منه.

٣٠- ﴿وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾ آل عمران١٠٧.

٣١- ﴿وَاجْعَل لِّي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الْآخِرِينَ﴾ الشعراء٨٤.

٣٢- ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلاَّ بِلِسَانِ قَوْمِهِ﴾ إبراهيم٤

٣٣- ﴿تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا﴾ القمر١٤.

٣٤- ﴿يَقُولُونَ بِأَفْوَاهِهِم مَّا لَيْسَ فِي قُلُوبِهِمْ﴾ آل عمران١٦٧.

٣٥- ﴿اللَّهُ الَّذِي أَنزَلَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ وَالْمِيزَانَ﴾ الشورى١٧. لما كان الميزان سبباً في العدل تجوز به، وقيل: إنه آلة إقامة العدل.

٣٦- ﴿وَهُوَ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ وَأَنزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُوراً﴾ الفرقان٤٨.

٣٧- ﴿وَأَرْسَلْنَا السَّمَاء عَلَيْهِم مِّدْرَاراً﴾ الأنعام ٦.

٣٨- ﴿يُرْسِلِ السَّمَاء عَلَيْكُم مِّدْرَاراً﴾ نوح١١.

٣٩- ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لاَّ يَفْقَهُونَ بِهَا﴾ الأعراف١٧٩. لهم عقول لا يفقهون بها.

٤٠- ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا بِاللّهِ وَاعْتَصَمُواْ بِهِ فَسَيُدْخِلُهُمْ فِي رَحْمَةٍ مِّنْهُ وَفَضْلٍ﴾النساء١٧٥.

٤١- ﴿وَنَجَّيْنَاهُ مِنَ الْقَرْيَةِ الَّتِي كَانَت تَّعْمَلُ الْخَبَائِثَ﴾ الأنبياء٧٤.

٤٢- ﴿زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ﴾ الأعراف٣١.

٤٣- ﴿إذا قُمْتُمْ إلى الصَّلاةِ فاغْسِلوا وُجُوهَكُمْ﴾ المائدة٦. قمتم: أردتم القيام، والإرادة سبب في القيام.

٤٤- ﴿فإذا قَرَأْتَ القرآن فاسْتَعِذْ باللهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾ النحل٩٨. قرأتَ، أي: أردتَ القراءة.

٤٥- ﴿وثِيَابَكَ فطَهِّرْ﴾ المدثر٤. جسمك ونفسك، والثياب مكان.

٤٦- ﴿فرَجَعْنَاكَ إلى أُمِّكَ كَيْ تَقَرَّ عَيْنُهَا﴾ طه٤٠.

٤٧- ﴿فلاَ يَكُن فِي صَدْرِكَ حَرَجٌ مِّنْهُ﴾ الأعراف٢. قيل: حرج في قلبك، والقلب مكان.

٤٨- ﴿والسماوات مَطْوِيَّاتٌ بيَمِينِهِ﴾ الزمر٦٧.

٤٩- ﴿إنما يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَاراً﴾ النساء١٠.

٥٠- ﴿مَا يَفْتَحِ اللَّهُ لِلنَّاسِ مِن رَّحْمَةٍ فلا مُمْسِكَ لهَا﴾ فاطر٢، الرحمة، الرزق.

٥١- ﴿وأنزَلَ لكُم مِّنْ الأنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أزْوَاجٍ﴾ الزمر٦.

٥٢- ﴿إن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّن السَّمَاءِ آيَةً فظَلَّتْ أعْنَاقُهُمْ لهَا خَاضِعِينَ﴾ الشعراء٤.

٥٣- ﴿قدْ بَدَتِ البَغْضَاءُ مِنْ أفوَاهِهِمْ ومَا تُخْفِي صُدُورُهُمْ أكْبَرُ﴾آل عمران١١٨.

٥٤- ﴿فإذا نَزَلَ بسَاحَتِهِمْ فسَاءَ صَبَاحُ المُنذَرِينَ﴾ الصافات١٧٧.

٥٥- ﴿أي الفَرِيقَيْنِ خَيْرٌ مَّقَاما وأحْسَنُ نَدِيّاً﴾ مريم٧٣. أهل ندي، أي مجلس.

٥٦- ﴿أو جَاءَ أحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الغَائِطِ﴾ المائدة٦. سمّى الحاجة غائطاً، والغائط مكان.

٥٧- ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا البَلَدَ آمِناً﴾ إبراهيم٣٥.

٥٨- ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَداً آمِناً﴾ البقرة١٢٦. جعل بعضهم نسبة الأمن إلى البلد من باب المجاز العقلي، فهو بلد مأمون فيه، استعمل اسم الفاعل بمعنى المفعول. وجعله بعضهم مجازاً علاقته محلية.

٥٩- ﴿والتِّينِ والزَّيْتُونِ * وطُورِ سِينِينَ * وهَذَا البَلَدِ الأمِينِ﴾ التين١،٢، ٣.

٦٠- ﴿وألقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِّنِّي ولِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي﴾ طه٣٩.

٦١- ﴿واصْنَعِ الفُلْكَ بأعْيُنِنَا ووَحْيِنَا﴾هود٣٧.

٦٢- ﴿فأوحَيْنَا إليه أن اصْنَعِ الفُلْكَ بأعْيُنِنَا ووَحْيِنَا﴾المؤمنون٢٧.

٦٣- ﴿واجْعَل لّي لِسَانَ صِدْقٍ فِي الآخِرِينَ﴾ الشعراء٨٤.

٦٤- ﴿فأتوا بِهِ عَلَى أعْيُنِ النَّاس لعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ﴾ الأنبياء٦١.

٦٥- ﴿فكُّ رَقَبَةٍ﴾ البلد١٣.

٦٦- ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الخُرْطُومِ﴾ القلم١٦. الوسم على الوجه، والخرطوم جزء.

٦٧- ﴿وَمَن قتَلَ مُؤْمِناً خطئاً فتَحْرِيرُ رَقبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ﴾ النساء٩٢.

٦٨- ﴿إذا يُتْلى عَليْهِمْ يَخِرُّونَ لِلأذقان سُجَّدًا﴾ الإسراء١٠٧. يخرون للوجوه.

٦٩- ﴿وَيَخِرُّونَ لِلأذقان يَبْكُونَ وَيَزيدُهُمْ خُشُوعاً﴾ الإسراء ١٠٩.

٧٠- ﴿بَلى قادِرِينَ عَلى أن نُّسَوِّيَ بَنَانَهُ﴾ القيامة٤. ذكر البنان، وأراد اليد.

٧١- ﴿وَالمَسَاكِينَ وَابْنَ السَّبِيلِ وَالسَّآئِلِينَ وَفِي الرِّقابِ﴾ البقرة١٧٧.

٧٢- ﴿وَالعَامِلِينَ عَليْهَا وَالمُؤَلَّفةِ قُلوبُهُمْ وَفِي الرِّقابِ﴾ التوبة٦٠.

٧٣- ﴿فإذا لقِيتُمُ الذِينَ كَفرُوا فضَرْبَ الرِّقابِ﴾ محمد٤.

٧٤- ﴿فاضْرِبُوا فوْقَ الأعْنَاق وَاضْرِبُوا مِنْهُمْ كُلَّ بَنَانٍ﴾ الأنفال١٢.

٧٥- ﴿وَمَا أصَابَكُم مِّن مُّصِيبَةٍ فبِمَا كَسَبَتْ أيْدِيكُمْ﴾ الشورى٣٠. الكسب باليد وغيرها.

٧٦- ﴿ذلِكَ بِمَا قدَّمَتْ يَدَاكَ وَأنَّ اللَّهَ ليْسَ بظلامٍ للعَبِيدِ﴾ الحج١٠.

٧٧- ﴿وَلا تُلقوا بِأيْدِيكُمْ إلى التَّهْلكَةِ﴾ البقرة١٩٥.

٧٨- ﴿وَمَا مَلكَتْ أيْمَانُكُمْ﴾ النساء٣٦.

٧٩- ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ * إلى رَبِّهَا نَاظِرَةٌ﴾ القيامة٢٢ -٢٣.

٨٠- ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ * لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ﴾ الغاشية٨.

٨١- ﴿فوَلِّ وَجْهَكَ شَطرَ المَسْجِدِ الحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطرَهُ﴾ البقرة١٤٤.

٨٢- ﴿إنما المُشْرِكُونَ نَجَسٌ فلا يَقرَبُوا المَسْجِدَ الحَرَامَ بَعْدَ عَامِهِمْ هَذا﴾ التوبة٢٨. لا يقربوا الحرم كله.

٨٣- ﴿فاجْلِدُوهُمْ ثمَانِينَ جَلدَةً﴾ النور٤. الجلد لبعض الجسم.

٨٤- ﴿يَا أيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إذا قُمْتُمْ إلى الصَّلاةِ فاغسِلوا وُجُوهَكُمْ وَأيْدِيَكُمْ إلى المَرَافِق وَامْسَحُوا بِرُؤُوسِكُمْ وَأرْجُلكُمْ إلى الكَعْبَينِ﴾ المائدة٦. لا يجب غسل جميع الوجه إذا ستره بعض الشعر الكثيف، فلا يغسل ما بين العذار والأذن مثلاً.

٨٥- ﴿وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقةُ فاقطعُوا أيْدِيَهُمَا﴾ المائدة٣٨.

٨٦- ﴿وَقَالَ ادْ ـوا مِصْرَ إِن شَاءَ اللهُ آمِنِينَ﴾ يوسف٩٩.

٨٧- ﴿وَمَن يَكْتُمْهَا فَإِنَّهُ آثِمٌ قَلْبُهُ﴾ البقرة٢٨٣.

٨٨- ﴿قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلاً﴾المزمل٢. القيام بمعنى الصلاة، وكذا السجود في الآيات.

٨٩- ﴿لاَ تَقُمْ فِيهِ أَبَداً لَّمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَن تَقُومَ فِيهِ﴾التوبة ١٠٨.

٩٠- ﴿وَقُومُوا لِلَّهِ قَانِتِينَ﴾ البقرة٢٣٨.

٩٠- ﴿وَمِنَ اللَّيْلِ فَاسْجُدْ لَهُ وَسَبِّحْهُ لَيْلاً طَوِيلاً﴾ الإنسان ٢٦.

٩١- ﴿ فَإِذَا سَجَدُوا فَلْيَكُونُوا مِن وَرَآئِكُمْ﴾ النساء١٠٢.

٩٢- ﴿كَلَّا لَا تُطِعْهُ وَاسْجُدْ وَاقْتَرِبْ﴾ العلق١٩.

٩٣- ﴿يَتْلُونَ آيَاتِ اللهِ آنَاء اللَّيْلِ وَهُمْ يَسْجُدُونَ﴾ آل عمران١١٣.

٩٤- ﴿وَجَعَلْنَاهُمْ أَئِمَّةً يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ لَا يُنصَرُونَ﴾ القصص٤١.

٩٥- ﴿وَنَادَى نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ﴾ هود ٤٥. نادى، أراد نداء ربه.

٩٦- ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ حَتَّى نَعْلَمَ الْمُجَاهِدِينَ مِنكُمْ وَالصَّابِرِينَ وَنَبْلُواأَخْبَارَكُمْ﴾ محمد٣١. نبلو، نعرف.

٩٧- ﴿وَفِي السَّمَاء رِزْقُكُمْ وَمَا تُوعَدُونَ﴾ الذاريات٢٢.

٩٨- ﴿وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ﴾ نوح٧.

٩٩- ﴿حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ عَن يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ﴾ التوبة٢٩.

١٠٠- ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ﴾ البقرة٢.

١٠١- ﴿وَيَا قَوْمِ مَا لِي أَدْعُوكُمْ إِلَى النَّجَاةِ وَتَدْعُونَنِي إِلَى النَّارِ* تَدْعُونَنِي لِأَكْفُرَ بِاللَّهِ﴾غافر ٤١- ٤٢.

١٠٢- ﴿وَمَكَرُوا وَمَكَرَ اللهُ وَاللهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ﴾ آل عمران٥٤.

١٠٣- ﴿فَإِنِ انتَهَوا فَلاَ عُدْوَانَ إِلاَّ عَلَى الظَّالِمِينَ﴾ البقرة ١٩٣.

١٠٤- ﴿وَجَزَاء سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِّثْلُهَا فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الظَّالِمِينَ﴾ الشورى٤٠.

١٠٥- ﴿وَإِذَا لَقُوا الَّذِينَ آمَنُوا قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ * اللهُ يَسْتَهْزِئُ بِهِمْ﴾ البقرة١٤- ١٥.

١٠٦- ﴿إِنَّ المُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللهَ وَهو خَادِعُهُمْ ﴾ النساء١٤٢.

١٠٧- ﴿إِن يَكُن مِّنكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ يَغْلِبُوا مِئَتَيْنِ﴾ الأنفال٦٥. يغلبوا، أي يقاتلوا، عبّر بالغلبة عن المقاتلة، لأن الغلبة مسببة عن المقاتلة.

١٠٨- ﴿وَالرُّجْزَ فاهْجُرْ﴾ المدثر٥. أي العذاب الشديد، تجوز بالرجز عن عبادة الأصنام، لأنه مسبب عن هذه العبادة.

١٠٩- ﴿وَيُذْهِبَ عَنكُمْ رِجْزَ الشَّيْطَانِ﴾ الأنفال١١.

١١٠- ﴿وَتَكُونَ لَكُمَا الكِبْرِيَاء فِي الأَرْضِ﴾ يونس ٧٨. الكبرياء، هنا الملك، تجوز بها عنه، لأنها مسببة عن الملك.

١١١- ﴿وَأَعِدُّوا لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ﴾ الأنفال٦٠.

١١٢- ﴿فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوّاً وَحَزَناً﴾ القصص٨.

١١٣- ﴿فَإِن طَلَّقَهَا فَلاَ تَحِلُّ لَهُ مِن بَعْدُ حَتَّىَ تَنكِحَ زَوْجاً﴾ البقرة٢٣٠.

١١٤- ﴿وَإِذْ جَعَلْنَا البَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْناً﴾ البقرة ١٢٥. ذكر البيت، وأراد جميع الحرم.

١١٥- ﴿إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِماً فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لا يَمُوتُ فِيهَا وَلا يَحْيَى﴾ طه٧٤.

١١٦- ﴿وَلاَ تُبَاشِرُوهُنَّ وَأَنتُمْ عَاكِفُونَ فِي المَسَاجِدِ﴾ البقرة١٨٧.

١١٧- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِن تَنصُرُوا اللهَ يَنصُرْكُمْ وَيُثَبِّتْ أَقْدَامَكُمْ﴾ محمد٧.

١١٨- ﴿وَإِذَا طَلَّقْتُمُ النِّسَاء فَبَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ﴾ البقرة٢٣١. أي قارين بلوغ الأجل، لأنه إذا انقضى الأجل لم يجز امساكها.

١١٩- ﴿وَكَذَلِكَ أوحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآناً عَرَبِيّاً لِّتُنذِرَ أُمَّ القُرَى﴾ الشورى ٧. الإنذار لا يكون لأم القرى، بل لأهلها.

١٢٠- ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾ المسد١. أطلق الجزء وأراد الكل، أي هلك أبو لهب.

١٢١- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا قُوا أَنفُسَكُمْ وَأَهْلِيكُمْ نَاراً﴾ التحريم ٦. ذكر المسبب وأراد السبب، أي اجتنبوا المعاصي التي بسببها تكون النار.

١٢٢- ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِي لِلصَّلاةِ مِن يَوْمِ الجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا البَيْعَ﴾ الجمعة ٩. أطلق البيع وأراد جميع أنواع المعاملة.

١٢٣- ﴿أَفَأَنتَ تُنقِذُ مَن فِي النَّارِ﴾ الزمر١٩. الإنقاذ لمن في الضلال، ولكنه أطلق المسبب وأراد السبب، لأن الضلال سبب دخول النار.

١٢٤-﴿كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ﴾ ص٣. القرن مئة عام، والهلال لأهله.

١٢٥-﴿وَإِنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ﴾ البقرة٧٤.

١٢٦-﴿إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنزَلَ اللهُ مِنَ الكِتَابِ وَيَشْتَرُونَ بِهِ ثَمَنًا قَلِيلاً أُولَـئِكَ مَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ إِلاَّ النَّارَ﴾ البقرة١٧٤. يأكلون المال الحرام الذي يفضي بهم إلى النار، النار مجاز مرسل باعتبار ما يؤول إليه، أو علاقته مسببية.

١٢٧-﴿أَلَمْ يَرَوْا كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ مَّكَّنَّاهُمْ فِي الأَرْضِ مَا لَمْ نُمَكِّن لَّكُمْ وَأَرْسَلْنَا السَّمَاء عَلَيْهِم مِّدْرَاراً وَجَعَلْنَا الأَنْهَارَ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمْ فَأَهْلَكْنَاهُم بِذُنُوبِهِمْ وَأَنْشَأْنَا مِن بَعْدِهِمْ قَرْناً آخَرِينَ﴾ الأنعام٦.

١٢٨-﴿وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ صِدْقاً وَعَدْلاً لاَّ مُبَدِّلِ لِكَلِمَاتِهِ وَهُوَ السَّمِيعُ العَلِيمُ﴾ الأنعام ١١٥. أي تم كلامه ووحيه، أطلق الجزء وأراد الكل.

١٢٩-﴿وَلَقَدْ أَهْلَكْنَا القُرُونَ مِن قَبْلِكُمْ لَمَّا ظَلَمُوا﴾ يونس١٣.

١٣٠-﴿وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ﴾ يونس٢. أي لهم منزلة رفيعة وسبق وتقدم، وذلك كله يكون بالقدم، فالقدم سبب في السبق، أو آلة السبق.

١٣١-﴿وَكَذَلِكَ أَخْذُ رَبِّكَ إِذَا أَخَذَ القُرَى وَهِيَ ظَالِمَةٌ إِنَّ أَخْذَهُ أَلِيمٌ شَدِيدٌ﴾ هود١٠٢.

١٣٢-﴿وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلهِ مَا هَذَا بَشَراً﴾ يوسف٣١.

١٣٣-﴿وَأَدْخَلْنَاهُ فِي رَحْمَتِنَا إِنَّهُ مِنَ الصَّالِحِينَ﴾ الأنبياء ٧٥.

١٣٤-﴿كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هو قَائِلُهَا﴾ المؤمنون١٠٠.

ثانياً: من نماذج المجاز العقلي في القرآن الكريم:

أمثلة من المجاز العقلي في القرآن الكريم:

١- ﴿كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ﴾ إبراهيم/١٨.

٢- ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذا البَلَدَ آمِناً﴾ إبراهيم/٣٥. عدّ بعض البلاغيين هذا المثال وما شاكله من قبيل المجاز المرسل الذي علاقته محلية. أطلق البلد وأراد أهل البلد. وإذا كان مجازاً عقلياً قلنا: إنه استعمل اسم الفاعل (آمناً) بمعنى اسم المفعول (مأمون) فالبلد مأمون فيه.

٣- ﴿وَذَلِكُمْ ظَنُّكُمُ الَّذِي ظَنَنتُم بِرَبِّكُمْ أَرْدَاكُمْ﴾ فصلت/٢٣.

٤- ﴿يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِّنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءهُمْ﴾ القصص/٤.

٥- ﴿أنزَلَ مِنَ السَّمَاء مَاء فَسَالَتْ أو دِيَةٌ بِقَدَرِهَا﴾ الرعد/١٧.

٦- ﴿وإذا قَرَأتَ القرآن جَعَلنَا بَيْنَكَ وَبَيْنَ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ حِجَاباً مَّسْتُوراً﴾ الإسراء/٤٥.

٧- ﴿فلْيَنظُرِ الإنسان مِمَّ خُلِقَ * خُلِقَ مِن مَّاء دَافِقٍ﴾ الطارق/٥-٦.

٨- ﴿أنَّا جَعَلْنَا حَرَماً آمِناً﴾ العنكبوت/٧٦.

٩- ﴿إنَّهُ كَانَ وَعْدُهُ مَأتِيّاً﴾ مريم/٦١.

١٠- ﴿يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحاً لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ﴾ غافر/٣٦.

١١- ﴿فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ﴾ البقرة/١٦.

١٢- ﴿فَإذا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ﴾ الحاقة/١.

١٣- ﴿رَبِّ اجْعَلْ هَذَا بَلَداً آمِناً﴾ البقرة/١٢٦.

١٤- ﴿وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ * وَطُورِ سِينِينَ * وَهَذَا الْبَلَدِ الْأَمِينِ﴾ التين/١-٣.

١٥- ﴿وَقَالُوا مَا هِيَ إلا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ﴾ الجاثية/٢٤.

١٦- ﴿فهو فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ، فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ﴾ الحاقة/٢١-٢٢.

١٧- ﴿يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْءَاتِهِمَا﴾ الأعراف/٢٧. نسب نزع لباسهما إلى الشيطان، وهو سبب وليس الفاعل الحقيقي.

١٨- ﴿أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ بَدَّلُوا نِعْمَةَ اللهِ كُفْراً وَأَحَلُّوا قَوْمَهُمْ دَارَ الْبَوَارِ﴾ إبراهيم/٢٨.

١٩- ﴿وَقَالَ الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا لِلَّذِينَ اسْتَكْبَرُوا بَلْ مَكْرُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ﴾ سبأ/٣٣. نسب المكر إلى الليل والنهار، وإنما هما زمانان، والمكر يقع فيهما.

٢٠- ﴿وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إذا سَجَى﴾ الضحى/١-٢. سجا: سكن نسب السكون إلى الليل، وإنما يكون السكون فيه.

٢١- ﴿إنَّا نَخَافُ مِن رَبِّنَا يَوْماً عَبُوساً قَمْطَرِيراً﴾ الإنسان /١٠. أسند العبوس إلى اليوم، وهو زمان الفعل.

٢٢- ﴿فَأَخَذْنَاهُ وَجُنُودَهُ فَنَبَذْنَاهُمْ فِي اليَمِّ وَهو مُلِيمٌ﴾ الذاريات/٤٠. أطلق اسم الفاعل (مليم) وأراد اسم المفعول (ملام) فهو ملام على طغيانه.

٢٣- ﴿ذَلِكَ الكِتَابُ لا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ﴾ البقرة/٢. أسند الهداية إلى القرآن الكريم، وهومن الإسناد إلى السبب.

٢٤- ﴿فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنبِتُ الأَرْضُ﴾ البقرة/٦١. نسب الإنبات إلى الأرض، والمنبت الحقيقي هو الله تعالى.

٢٥- ﴿فَأَمْسِكُوهُنَّ فِي البُيُوتِ حَتَّى يَتَوَفَّاهُنَّ المَوْتُ﴾ النساء/ ١٥. نسب الوفاة إلى الموت، والفاعل هو الله.

٢٦- ﴿أَلَمْ يَرَوْا أَنَّا جَعَلْنَا اللَّيْلَ لِيَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِراً﴾ النمل/٨٦.

٢٧- ﴿جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِراً﴾ غافر/٦١.

٢٨- ﴿فَإِذَا عَزَمَ الأمر فلوصَدَقُوا اللَّهَ لَكَانَ خَيْراً لَهُمْ﴾ محمد/٢١. نسب العزم إلى الأمر، وهو لأهله.

ب - من المجاز العقلي في الشعر العربي:

قال المتنبي[٢٧]:

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ... وعناهم من شأنهِ ما عنانا
وتولوا بغصة كلهم منه ... وإن سرّ بعضهم أحيانا
ربما تحسن الصنيع لياليه ... ولكن تكدّر الإحسانا
كلما أنبت الزمان قناةً ... ركّب المرء في القناة سنانا

وقال أيضا[٢٨]:

أريد من زمني ذا أن يبلغني ... ما ليس يبلغه من نفسه الزمنُ
لا تلقَ دهرك إلاّ غير مكترث ... ما دام يصحب فيه روحك البدنُ
فما يديم سرور ما سررت به ... ولا يردُّ عليك الفائت الحزنُ
ما كلّ ما يتمنى المرء يدركه ... تجري الرياح بما لا تشتهي السفنُ

وقال أيضاً[٢٩]:

لكل امرىء من دهره ماتعودا ... وعادات سيف الدولة الطعن في العدى
وتحيي له المال الصوارم والقنا ... ويقتل ماتحيي التبسّم والجدا
لذلك سمّى ابن الدمستقي يومه ... مماتا وسماه الدمستق مولدا
ويمشي به العكاز في الدير تائبا ... وما كان يرضى مشي اشقر أجردا

وقال أيضاً[٣٠]:

رقى دمعها الجاري وجفت جفونها ... وفارق حبي قلبها بعدما أدمى
وما انسدّت الدنيا عليّ لضيقها ... ولكن طرفا لا أراك به أعمى
لئن لذّ يوم الشامتين بيومها ... لقد ولدت مني لأنفهم رغما
كذا أرنا يادنيا إذا شئت فاذهبي ... ويانفس زيدي في كرائهها قدما
فلا عبرت بي ساعة لا تعزني ... ولا صحبتني مهجة تقبل الظلما

وقال أيضاً:

وكلّ امرىء يولي الجميل محبب ... وكل مكان ينبت العز طيّبُ

وقال شاعر آخر:

بلادي وإن جارت عليّ عزيزة ... وقومي وإن شحّوا عليّ كرامُ

ج ـ من المجاز المرسل في الشعر العربي:

قال الشاعر:

أحسن إلى الناس تستعبد قلوبهم ... فطالما استعبد الإحسان إنسانا

وقال آخر:

وما من يدٍ الأ يد الله فوقها ... وما ظالم الأ سيبلى بأظلم

وقال آخر:

إذا العين راحت وهي عين على الجوى ... فليس بسر ما تسرّ الأضالعُ

وقال آخر:

أمير القوافي اليوم جئت مبايعا ... وهذي وفود الشرقي قد بايعت معي

وقال آخر:

إذا سقط السماء بارض قوم ... رعيناه وان كانوا غضابا

قال المتنبي في هجاء كافور الاخشيدي[٣١]:

عيد بأية حالٍ عدت يا عيد ... بما مضى أم لأمر فيك تجديدُ
يا ساقيي أخمرٌ في كؤوسكما ... أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه ... أني بما أنا شاكٍ منه محسودُ
أمسيت أروح مثر خازناً ويداً ... أنا الغني وأموالي المواعيد
إني نزلت بكذّابين ضيفهم ... عن القرى وعن الترحال محدودُ
جود الرجال من الأيدي وجودهم ... من اللسان فلا كانوا ولا الجودُ

وقال أيضاً:

أقمت بارض مصر فلا ورائي   تخبُ بي الركاب ولا أمامي

وقال أيضاً:

له ايادِ عليَّ سابغة   أعدّ منها ولا أعددها

د ـ لغة المجاز في الشعر العربي المعاصر:

تميزت لغة القصيدة الحديثة في الشعر العربي بخصائص استثنائية تجديدية، حتى في المستويات التي صدرت فيها عن لغة المجاز في صورتها التقليدية، لاحتفال الشعراء بالفاعلية الفنية، إبداعاً في الإيحاء بالمعنى الشعري، وتصويراً في خلق واقع مجاور للواقع المباشر من دون أن يكرره، ولإعطاء هذا المنحى صورة تطبيقية، أعرض للمتلقي قراءة في أسلوبية المجاز في قطعة شعرية معاصرة سبق أن أخذت بقراءتها وتحليلها في كتابي السابق (أسلوبية البيان العربي)[٣٢].

نص وقراءة [٣٣]
النصّ / داري.... [٣٤]

داري عذاباتنا بعد النوى داري
كيف اختفت بعد أن عانقتها داري
قال: اللظى. قلت: إني باللظى داري
قال: الظما. قلت: حاول أن ترى ماءنا
قال: الدما. قلت: لم تفهم إذن ما أنا
قال: احتمل جمرنا، قلت: احتمل ماءنا
قال: الردى صاحبي، قلت: الردى داري

القراءة:

يصدر النصّ الشعري هنا عن عناصر الأداء الشعري المقيد؛ فكأن الشاعر انطلق من القيد إليه، محاولاً تحريره من أسر حدوده الضيقة التي لا تكاد تمنح فضاء المفردة من معطيات السياق إلاّ القليل من التمرد على المألوفية والشيوع، ولذا بث الشاعر من روحه في سياق النصّ معنىً من الحرية لأجل أن تبوح المفردة بالسياق (المقيد) مضفية إليه ما يبعث على التأويل وما يجعله يضمر من التجليات أكثر مما يتأمله المتلقي من هكذا أداء ضيّق الآفاق حتى كأن الاشتغال في ضوء هذا القيد يشبه الأداء الموضوعي في ما يعرف بـ(السهل الممتنع) وقد انفعل الشاعر روحياً لأجل أن يبث في الإيقاع الحاد للبحر البسيط هنا إيحاءً بالحرية وتأملاً في فضاء أوسع برغم أن البنيات المجردة للتفاعيل لم تحتفل بالزحافات والعلل كثيراً، غير أن ما عوض عنها احتفال المفردة بأكثر من معنى موضوعي وبفضاء أوسع من المعنى الفني؛ بما صار المتلقي فيه واجداً في النصّ ما يستجيب لتأملاته المنتجة.

وقد توزعت أشكال المجاز في هذا النصّ على ثلاثة اتجاهات؛ **أولها:** المجاز بمفهومه التقليدي في: نوع المجاز المرسل وهو المهيمن ونوع المجاز العقلي وهو القليل وكذلك مجاز التشبيه. **وثانيها:** مجاز الأسلوب في أسلوب الحوار وأسلوب الاستفهام وأسلوب التعجب. **وثالثها:** مجاز الإيقاع: في إيقاع الجناس وإيقاع التكرار وإيقاع البحر البسيط. ولعل من اللافت للنظر أن النصّ اشتغال على طريقة (الموال الزهيري) في الشعر المحلي العراقي (الشعبي) وهو بنية ثلاثية في نظام التقفية؛ كل

ثلاثة أبيات تعتمد قافية معينة ، وكأن النظام الثلاثي هنا ظل مضمراً في لا وعي الشاعر فكان أن صدر عن المجاز في ثلاثة اتجاهات وفي كل اتجاه عن ثلاثة أنواع وفي كل قافية عن جناس بثلاث مفردات. ومن خلال ما سبق ذكره فإن أسلوبية المجاز في النصّ يمكن أن نستشرفها في ثلاثة محاور يقولها النصّ ويصدر عنها هي:

١ـ مجاز الصورة وهو الاشتغال الأكثر فاعلية في إنتاج المعنى الشعري في النصّ، فالشطر الأول (داري عذاباتنا بعد النوى داري) ينفعل بالمجاز المرسل ذي العلاقة الكلية في مفردة (عذاباتنا) إذ غاية الأمر في هذا الشطر تذهب موضوعياً إلى التماس المداراة للإنسانية في الإنسان بوصفها قيمة وغاية أداء من معطيات انفعالها في قصد الحقيقة (العذاب) فهو جعل المجاز معبراً عنها لأنه معطاها الأبرز بوصفه جزءاً وهي كل. أما الشطر الثاني (كيف اختفت بعد أن عانقتها داري) فيشتغل دلالياً بالإسناد في المجاز العقلي في مفردة (اختفت داري) إذ أسند الاختفاء مجازاً للدار وهو يقصد أهلها سواء كان الأهل: أما أو حبيبة أو صديقاً أو نفسه المتشظية في عذاباتها الطالبة للمداراة، وإذ يعبر المكان (داري) عن المكين (الإسناد) فإنه إيحاء بصدور روح المكين عن تجليات المكان، فالمكان طلل والمكين مطلول طموحه فيه فهو دائب يبحث عن تجلياته في المكان، كأنه مستحوذ على وجوده استحواذه على سعة الطبيعة. أما الشطر الثالث (قال: اللظى. قلت: (إني باللظى داري) فيصدر عن كلام المجاز في (اللظى... باللظى...) إذ يحاور مضمراً يبصره الشعر، يرى في (اللظى) علاجاً ولغة تعبير، وهو ما لا يراه الشاعر الذي يبطن الدراية بعدم جدوى (اللظى) في بناء الحياة فاللظى جزء من (لغة حرب) أو (لغة وجع ما) وهو جعل اللظى بوصفها جزءاً من لغة العرب أو أي وجع مماثل – جعل اللظى – معبراً مجازياً عن الكل الذي يذهب إلى التحذير منه؛ ومن ثم كان المجاز في (اللظى) مرسل بعلاقة كلية. أما الشطر الرابع (قال: الظما. قلت: حاول أن ترى ماءنا) فإن كلام المجاز فيه معبر عنه في (الظما وماءنا) أما الظما فمجاز مرسل في معنى الحرب في (اللظى) إذ العلاقة كلية في كلا اللفظين ثم أن الظما أقسى معطيات اللظى وأظلمها مأساوية. ولذا يدفعها الشاعر، بمجاز مرسل ذي علاقة سببية هو (الماء) إذ يدرأ الظما بالماء لأنه يدرأ الحرب بالحياة كما وينأى عن الشيخوخة بالطفولة وعن لغة الحرب بلغة السلام. أما الشطر الخامس فالمجاز فيه في (الدما) وهي وجه ثالث لـ(اللظى والظما) إذ (الدما) مجاز مرسل في معنى الإنسانية بوصفها الكل الذي يذهب إليه المعنى، الذي سيرفضه الشاعر بالاستفهام الإنكاري في (لم تفهم إذن ما أنا) إذ المجاز في (ما أنا) مرسل أيضاً بعلاقة كلية في الإنسانية. ولما وصل الحوار إلىٰ هذا الطريق المغلق بين الشاعر والمضمر الذي يبصره الشعر في قول الشاعر: (قال: الدما. قلت: لم تفهم إذن ما أنا) صار كل منهما يبحث عن معنى احتماله في الآخر، فالمضمر يقول: (قال: احتمل جمرنا) والشاعر يقول: (قات: احتمل ماءنا) وهذا الشطر السادس تكرار لمعنى الحوار في الأشطر الخمسة السابقة ، كما أن القائية تكرار لقافية الشطر الرابع، والمجاز في (جمرنا) تكرار للمجاز في (اللظى والظما والدما) كذلك المجاز في (ماءنا) تكرار لـ(ما أنا) + (داري) + (ماءنا في

الشطر الرابع). والكلام هنا ايحاء بأن الحوار بين الشاعر والمضمر قد وصل إلى نهاية سلبية مظلمة، لم يفلح الشاعر فيها في احتواء (المضمر المظلم) إذ بقي الشاعر على بصيرته والمظلم على ظلامه، حتى كان الشطر السابع أو الأخير إذ قال المضمر: (قال الردى صاحبي) فلم يجد الشاعر بداً من أن يقول (قلت: الردى داري) ومجاز التشبيه في قول (الردى صاحبي) معبر عن التصاق الشر بالطرف المعبر عن المعنى. بينما مجاز التشبيه في (قال: الردى داري) معبر عن كون نهاية الأشياء بمفهو مها المادي هو الفناء وليس الخلود. وكأن المعنى الموضوعي في (هذا الموال) الشعري يقول بأزلية الصراع بين (المضمر المظلم) والإنسانية الحرة إذ يظل الإنسان منتمياً لإنسانيته، فيما لا تختفي أشكال الشر والظلام عن وجه هذه البسيطة المحتفلة بإنسانية الإنسان بوصفها شعره الحقيقي.

٢- **مجاز الإيقاع:** إذا كان المجاز انزياح اللفظ عن معنى التداول المألوف إلى معنى الخيال والتأويل المنتج للمعنى الفاعل؛ فإن إيقاع ذلك اللفظ إذا خرج عن فوضى الصوت الصادر عنه إلى انتظام ذلك الصوت في بنيات معينة وبنسب مخصوصة وعلى وفق آليات إبداع باعثة على التأويل فإن وصف إيقاعه حينئذ بالمجاز يصبح أمراً مألوفاً، ومن هنا أقرأ المعنى الذي استشرفه من فاعلية عناصر الإيقاع في هذا النصّ على أنه مجاز صادر عن الإيقاع بالإيحاء الموجه صوتياً. وهو هنا في ثلاثة أنواع:

أولها: التجنيس في (داري) بوصفها فعل أمر ثم في (داري) بوصفها اسم مكان ثم في (داري) بوصفها مصدر بمعنى الدراية. فالدلالة تتدرج من الأمر إلى المكان إلى المعرفة أو الدراية وهذا مجاز في معنى حركية الحياة من الأمر بها إلى إمكانيتها إلى أشكال الدراية بها وهكذا في قول الشاعر في الأشطر: الرابع والخامس والسادس: (ماءنا + ما أنا + ماءنا) فالأول بمعنى (الماء) والثانية بمعنى (الإنسان) والثالثة بمعنى (الإنسانية) على نحو أشمل، وهكذا يوحي التسلسل في جناس هذه الألفاظ بما يضمره الواقع من تسلسل الوجود البشري من (الماء) إلى (الإنسان) إلى (الإنسانية) بما يجعل إيقاع الجناس منفعلاً بأثر صوتي وإيحاء من معنى مجازي يجاور الواقع ويحاكيه أحياناً.

وثانيها: - بعد الجناس – التكرار في فعل الأمر في الشطر الأول (داري.... داري) و(اللظى) في الشطر الثالث و(الردى) في الشطر السابع ثم هناك تكرار لافت للنظر لأصوات العلة ولاسيما (الألف والياء) وقد كان التكرار في كل سياق ورد فيه موصولاً بتفعيل المعنى المجازي وموجهاً له بشكل أو بآخر. وكأن اللفظ إذا تكرر لا يجترّ صوته إذ يجيء موحياً بمعنى مجازي ما ينفعل به سياق الجملة ويستدعيه سياق النصّ وهو مايعمق مجازية التكرار في هذا الإتجاه الإيقاعي ولا سيما في الخطاب الشعري.

وثالثها: المجاز الإيقاعي (للبحر البسيط) إذ تقيد الشاعر أو النصّ بالبنيات المجرَّدة الآتية للبحر ولم يخرج عليها بعلة أو زحاف وهي (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ) وبرغم أن الثراء الإيقاعي هنا غير خصب نوعياً بل هو ثراء كمي، يتّصف بالرتابة إذا لم تدخله علة أو يداخله زحاف ولاسيما في بناء الموال على هذا النمط،

غير أن فاعلية المجاز رفعت حس التخييل لدى المتلقي على النبض الإيقاعي الرتيب للبحر البسيط بما جعلت هذه الرتابة عنصر فاعلية في قراءة المعنى الشعري ثم أن أسلوب الحوار ووضوح سياقات الجملة الفعلية أسهمت كلها في إخراج رتابة البحر هنا من دائرة العروض الكمي إلى مساحة الإيقاع النوعي الباعث على التأمل.

٣- مجاز الأسلوب: لا يتوفر الأسلوب على مجاز إلا إذا كان المعنى الصادر عن بنية القاعدة الأسلوبية معنى تخييلياً أو موحياً للمتلقي بمعانٍ لا سبيل له إلى تحصيل أبعادها الموضوعية الممكنة إلا خيالياً، وهو ما تحقق في هذا النصّ (الموال) عبر ثلاثة أساليب هي الحوار والاستفهام والتعجب. أما الحوار فقد تدرج فيه الشاعر من التماس المداراة من ذاك الذي يحاوره وهو مضمره يكشف عنه سياق النصّ، ولكنه في الشطر الأول غير محدد الملامح هل هو الشاعر يخاطب نفسه أم يخاطب المتلقي أم معنى الشر في الآخر أم ماذا؟ ولكنه في الشطر الثاني يلتفت مخاطباً نفسه متسائلا عن داره التي عانقها كيف اختفت عنه؛ موحياً لنفسه أنه كان على بعد غيم من الماء كيف يجف نهره اليوم أو على بعد مطر من الغيم كيف يعطش.. أو ... أو .... ثم يلتفت في الشطر الثالث إلى الآخر المضمر الذي ينصحه بـ(اللظى) ثم يرد عليه الشاعر بأنه (باللظى داري) عارف بمأساوية اللظى فهو منه بعيد وعنه مبتعد. ثم يجدد ذلك الآخر المضمر الحوار نفسه بمعنى مختلف ناصحاً الشاعر بـ(الظما) ثم يرد عليه الشاعر بأن يلتفت إلى الماء وذلك في الشطر الرابع. ثم يكرر المعنى في الشطر الخامس بما هو أقسى بـ (الدما) ليرد عليه الشاعر بأنه جهل المعنى كله (لم تفهم إذن ما أنا) ثم تشظى الحوار مكرراً أيضاً في الشطر السادس (قال: احتمل جمرنا. قلت: احتمل ماءنا) ليظل الآخر المضمر في ليله فيما بقي الشاعر على نهاره إيحاءً بانقطاع الحوار، ليختتم في الشطر السابع ببقاء كلا الطرفين على رأييهما هذا في نهاره وذاك في ليله مع قول النهار بجدلية التعاقب سنة بين الليل والنهار في معنى الحياة لا الموت إذ قال في شطر الختام (قال: احتمل جمرنا.... قلت: احتمل ما أنا)....

أما الاستفهام فكان في الشطر الثاني في معنى الحسرة على ضياع ما، وفي ختام الشطر الخامس في معنى الحسرة على وضوح الجهل بـ حقيقة الإنسان الحر، والإيحاء بالحسرة في خلال أسلوب الاستفهام مجاز حقيقته ضياع الواقع المتحَسَر عليه، فأنت تتحسر على مفقود كان بين ناظريك ويديك ثم غاب في ضياع ما، فالتحسر مجاز يترجم الإحساس بالفقدان وينفس عن اختناق الذات الإنسانية بفرط ما هي فيه. فكأنه مجاز في الحال أكثر منه مجازاً في المقال وهنا يكون معناه نفسياً وأثره وجدانياً.

أما أسلوب التعجب فهو الغالب على الاستفهام في هذا الموال، فهو في الأول تعجب من حال أن تطلب المدارة من نفسك ولنفسك أو من الآخر المنتمي لهمك مع رؤيتك لإدراك الحال. والتعجب في الشطر الثالث من حال من ينصحك بـ(اللظى) وأنت منه أدرى بمأساوية اللظى في إلغاء الحياة وطفولتها الدائمة. والتعجب في الشطر الرابع من حال من ينصحك بـ(الظما) ونهر الحياة بين يديك جارٍ يتجدد ماؤه كل مسافة مطر. والتعجب في الشطر الخامس من حال من يجد الدماء طريقاً. ثم

التعجب في الشطر السادس من حال من يدعوك إلى احتمال النار والحياة التي فيك وحولك تمطر برداً وسلاماً. أما في الشطر الأخير فمن حال الباقي على الردى صاحباً له والردى لا يصحب إلاّ الفناء غياباً لكل شيء في هذه الدنيا.

هذه الأساليب الثلاثة (الحوار، التعجب، الاستفهام) لم تذهب إلى وظيفية المعنى الموضوعي المباشر بقدر إيحائها بمجازي المعاني الفنية الباعثة على التخييل هذه التي تعمل على تصوير واقع يجاور التعب ويعاني الراحة، يجاور الواقع ولا يجتره، بل يبني واقعه الفني المنفعل بالمجاز وأبعاده بوصفه حاسّة حيوية تستجيب لطرائق إدراك الحياة والتصرف بها وربما تصريفها.

هوامش الفصل الثامن:

(١) لسان العرب، مادة (جوز).
(٢) الايضاح، القزويني، ٢/ ٣٩٤
(٣) تكوين البلاغة، علي الفرح، ص ٢٨١.
(٤) يقول المتنبي: صار يمشي في دير الرهبان على العكاز تائباً من الحرب بعد أن كان لا يرضى مشي الخيل السراع – لأن الجواد الأشقر عند العرب أسرع الخيل – بعد أن ينس ونال منه الهم. والأجرد القصير الشعر.
(٥) يخترم: يقطع ويستأصل، والجسيم: العظيم الجسم، والنحافة الهزال، والناصية مقدم الراس، فالمتنبي يقول: إن الحزن إذا استولى على المرء أذهب جسم العظيم الجسد وهزله، حتى يأتي عليه الهزال، ويشيب الصبي قبل الأو ان. حتى يصير كالهرم من الضعف والعجز، الديوان ٤/ ٢٥١.
(٦) الكماة: جمع كمي وهو الشجاع المتكمي بسلاحه أي المستور به، فهو يقول: إنه من قوم أفنى أجداده كثرة نجدتهم لمن يستنجد بهم، افناهم إغاثة المستنجد بهم، فما إن يسمعوا مستغيث حتى ينجدوه ويعينوه.
(٧) تكوين البلاغة، على الفرح، ص ٢٨٠ – ٢٨١.
(٨) المصدر نفسه، ص ٢٨١ – ٢٨٢.
(٩) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، ص ٤٤٨.
(١٠) البيان في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، ص ١٥٥.
(١١) المصدر نفسه، ص ١٤٤.
(١٢) المصدر نفسه، ص ١٤٨.
(١٣) مجاز القرآن، الشريف الرضي، ص ٢٨٠ – ٢٨١.
(١٤) المفضليات، المفضل الضبي، ص ٧٦٩.
(١٥) مجاز القرآن، خصائصه الفنية وبلاغته، د. محمد حسين الصغير، ص ٧٦.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١١٣.
(١٧) فنون بلاغية، د. أحمد مطلوب، ص ١١١ – ١١٨.
(١٨) مجاز القرآن، د. محمد حسين الصغير، ص ١٥٧.
(١٩) المصدر نفسه، ص ١٢١ – ١٢٢.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢٣ – ١٢٤.
(٢١) الخصائص، ابن جني، ٢/٤٤٢.
(٢٢) البيان في ضوء أساليب القرآن، د. عبد الفتاح لاشين، ص ١٥٧.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٥٧ – ١٥٨.
(٢٤) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، الجرجاني، ص ٢٥ – ٢٨.
(٢٥) التراث النقدي والبلاغة للمعتزلة، د. وليد قصاب، ص ٣٤٧.
(٢٦) الرسالة المدنية في تحقيق المجاز والحقيقة في صفات الله، ابن تيمية، ص ١٤.
(٢٧) مجاز القرآن، د. محمد حسين الصغير، ص ١٢٦.
(٢٨) الديوان، ٢/ ٥١١.
(٢٩) الديوان، ٢/٥٠٩.
(٣٠) الديوان، ٢/ ٣٨٤.
(٣١) الديوان، ١/ ١٧٧.
(٣٢) الديوان، ٢/ ٥٤٨.
(٣٣) أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، الفصل الثالث بـ (أسلوبية المجاز).



الفصل التاسع
أسلوب الكناية

*** توطئة**

أولاً: أسلوب الكناية:

١. الاصطلاح.
٢. الوظيفة.
٣. الغاية.
٤. أركان بنية الكناية.
٥. أنواع اللغة الكنائية.

ثانياً: الأنواع الرئيسة لأسلوب الكناية:

١- الكناية عن صفة.
٢- الكناية عن موصوف.
٣- الكناية عن نسبة.

ثالثاً: في كنايات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

أ- في كنايات القرآن الكريم.
ب- كنايات الحديث النبوي الشريف.
ج- علاقة والقرينة في الكناية.
د- خطاطة المكونات التسعة لبنية الكناية.

رابعاً: مختارات تطبيقية من لغة الكناية.

أ- من كنايات القرآن الكريم.
ب- من كنايات الشعر العربي.
(في أسلوبية النصّ الكنائي/ نص وتحليل)

*** هوامش الفصل التاسع.**



*** توطئة:**

الكناية لغة في التعبير عن المعنى بوجهيه؛ الموضوعي والفني، وللغة الكناية قواعدها وحدودها وأصولها وخصائصها، تلك التي أفاض البلاغيون القدماء في إيرادها تفصيلاً؛ منطلقين في تفصيلاتهم من النصّ ؛ سواء اكان قرآنا كريماً أم حديثاً نبوياً شريفاً أم شعرياً عربياً يحفل بمعنى فني أم قولا أم مثلاً أم حكمة، فضلاً عما شاع على ألسنة الناس وخطاباتهم؛ من نصوص هي في الواقع كنايات عن معان موضوعية، وكأن لغة الكناية هي السلوب البرز في البيان العربي الذي عني بقراءة نصوص شاعت على ألسنة الناس، في مساحات واسعة من تداولاتهم اليومية في شؤنهم الوظيفية العامة. وهذا ما يفسّر الوضوح الموضوعي في الكناية، والخصائص التعليمية والتربوية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية، مما هي أقرب إلى المباشرة منها إلى التأويل .

والكناية أسلوب يكشف عن طريقة في التفكير والتصوير والتعبير تنفرد بها، كل جماعة من سواها، إنفراداً تكشف عنه خصائص الكلام وسماته، فالكناية في القرآن الكريم أسلوب ينفرد بخصائص لا يلحظها المتلقي شائعة في سائر الكلام، وهكذا الكناية في الحديث النبوي الشريف، أما الكناية في الشعر فتسهم في التعبي عن تميّز أسلوب ذاك الشاعر من سواه، فالكناية في لغة المتنبي مثلاً، تحفل بالجمع بين الموضوعي العقلي والحس الفني الجمالي بما يكون فيه الخطاب الشعري مؤثراً في المتلقي، باعثاً على التأويل، مدهشاً في غير قليل من كناياته، أما الكنايات في شعر الحكمة والزهد فتحفل بالوضوح الموضوعي المباشر الذي لا ترتفع فيه أشكال الأداء الفني على المعاني التي يبثها النصّ؛ لتميّز أسلوب الكناية عند المتنبي بخصائص جمالية، ولا تصاف أغلب شعر الزهد والحكمة كما عند أبي العتاهية بالوضوح والمباشرة، وإثر ذلك فأسلوب الكناية بقدر ما هو طريقة في الأداء فهو لغة في التعبير المتميّز بخصائصه.

وفي فصل الكناية هذا، سنأتي على دراسة الثوابت الرئيسة في أسلوب الكناية، ضمن أربعة محاور أو مباحث رئيسة؛ الأول منها، في أسلوب الكناية ويتضمن؛ أسلوب الكناية في الاصطلاح البلاغي أو النقدي العام. والثاني في وظيفة ذلك الأسلوب، بإتجاهيها: الفني الجمالي والموضوعي التعبيري. والثالث في الغاية من ذلك الأسلوب، بإتجاهيها؛ التعليمي عبر قواعد الكناية والتطبيقي الإجرائي في قراءة النصوص. والرابع في أركان بنية الكناية وهي تسعة مكونات، مثل مكونات الأساليب البيانية السابقة: التشبيه والإستعارة والمجاز، - هي في الكناية ـ جملة الكناية واللفظ الكنائي والمعنى المباشر والعلاقة بينهما، وسبب تلك العلاقة أو الصلة، ونوع الكناية، وسبب كونه أو تسميته، والقرينة في جملة الكناية، ونوع تلك القرينة. والخامس في أنواع اللغة الكنائية عامة.

أما المحور الثاني أو المبحث الثاني فيدرس الأنواع الرئيسة لأسلوب الكناية وهي: الكناية عن صفة والكناية عن موصوف والكناية عن نسبة، لأن أنواع الكناية بحسب القرائن أو الوسائط وهي (التعريض والتلويح والأيماء والإشارة والرمز) هي في

الواقع أما كنايات عن صفة أو موصوف أو نسبة وإنما أفرادها القدماء بباب منفرد، لأسباب تتصل بالمعنى الموضوعي المباشر وليس بالمعنى الفني، وهو ما سنأتي على بيانه في بابه.

أما المحور الثالث فيعرض لكنايات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، في إتجاهين؛ الأول في المعنى القرآني بأسلوب الكناية والثاني في المعنى النبوي بأسلوب الكناية أيضاً، وسنشير إلى بعض البلاغية في كل إتجاه، مما شاع ذكره عند الدارسين السابقين والمعاصرين في هذا المنحى.

أما المحور الرابع فقد ذكر أمثلة صدرت معانيها عن لغة الكناية وأنفرد تميّزها البياني بصدورها عن أسلوب الكناية في محدداته ومؤثراته البيانية، وتلك الأمثلة نصوص من أربعة أشكال هي: القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي القديم والشعر العربي المعاصر. فضلاً عما شاع من كنايات في الأمثال والأقوال.

أولاً: أسلوب الكناية:

مصدر أسلوب الكناية هو النصوص التي تضمنت كنايات معينة كان تضمر التعبير عن نوع من المعاني، منها المتصل بالأشياء أو الذوات، ومنها ما يخص صفات تلك الأشياء أو تلك الذوات، ومنها ما يتعلق بنسبة تلك الصفات إلى تلك الأشياء أو المسميات أو الذوات، وهكذا كان أسلوب الكناية عند القدماء متصلاً بثلاثة أنواع؛ الأول هو الكناية عن صفة، والثاني هو الكناية عن موصوف (مسمّى، ذات، شيء)، والثالث هو الكناية عن نسبة (نسبة صفة لموصوف) ولما كان المعنى الموضوعي هو المهيمن على أسلوب الكناية، بطروحات موضوعية وحكمية أو أخلاقية وتربوية، فقد عُني البلاغيون بأنواع أخرى للكناية بحسب معانيها قدحاً أو مدحاً وبحسب كيفية التعبير؛ وضوحاً وغموضاً، وبحسب درجة شيوع وصور تداولها، كثرة ووضوحا؛ وفي هذا الإتجاه الموضوعي الأخلاقي التربوي ذي المعطيات التعليمية، عدّوا الكناية التي تتضمن هجاءً غير مباشر، أي كناية عن صفة هجائية غير مباشرة، نوعاً أسموه (التعريض) فيما عدّوا الكناية التي تعبّر عن صفة غير هجائية وعلى نحو من وضوح ومباشرة، نوعاً أسموه(التلويح) أما الكناية التي تؤميء إلى صفة أو موصوف بالمدح على نحو غير مباشر فعدّوها نوعاً ثالثاً اسموه(الإيماء والإشارة). أما الكناية عن صفة شائعة بكلام شاع تداوله في تلك الصفة، فعدّوه نوعاً رابعاً أسموه (الرمز). وهكذا كله يعني أن الكناية بحسب المكني عنه(صفة+ موصوف+ نسبة)هي الأسلوب الشائع في لغة الكناية، أما الكناية بحسب القرائن والوسائط (تعريض+ ايماء وأشارة + تلويح + رمز) فهي ترجع إلى الأنواع الرئيسة الثلاثة المعروفة وأن النزوع التعليمي الذي يعنى بتعقيد حدود أسلوب الكناية، من جهة كيفية الداء ومن جهة المعني الصادر عن تلك الكيفية، ذلك النزوع هو الباعث الرئيس، على تلك التصنيفات الفائضة عن حاجة أسلوب الكناية بالمعنى الفني البياني.

١- الاصطلاح:

الكناية في اللغة العربية: مصدر الفعل (كنيتُ) أو (كنون) أكني، واكنو، تكلمت بما يستدل به عليه، أو تكلمت بشيء واردت غيره[١] أما الكناية في الاصطلاح البياني فهي: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، فهي لفظ يقال ويراد منه ما يترتب عليه من معنى آخر، بحيث إذا تحقق الأول، تحقق الثاني؛ عرفا أو عادة، مع جواز أن يقتصر على الأول وأن لا يعبر الذهن إلى الثاني، لأن الكناية في الغالب لا تتضمن قرينة تحول دون امكانية قصد المعنى المباشر.

والفرق بين الكناية والمجاز هو أن المجاز يتضمن قرينة تصرف الذهن إلى المعنى المجازي، وتحول دون أن يكون المقصود هو المعنى الحقيقي. أما الكناية فهي في الغالب لا تتضمن قرينة تحول دون إرادة المعنى الحقيقي، وكأن المعنى الكنائي، يقبل الحقيقة ويقبل الكناية (المجاز الكنائي) في آن معاً. أي يريد المعنى كما يريد لازم المعنى، ولكن العرف والعادة والسياق تصرف الذهن إلى لازم المعنى. فالكناية انتقال من الملزوم (المكنى به) إلى اللازم (المكنى عنه) وانتقال ذهن المتلقي من إدراك الملزوم (فهم اللفظ الحامل للكناية واستيعابه) إلى إدراك اللازم (المعنى الكنائي) ذلك الانتقال هو صورة فهْم الكناية.

والكناية ركنان رئيسان هما:

أ- المكنى به(الملزوم) وهو المعنى المذكور في نص الكلام الذي ينصرف عنه الذهن إلى معنى آخر هو (اللازم) فقولك: (فلان لا تقرع له العصا) ملزوم معنى أن فلاناً لا ترفع عليه عصا العقوبة. ولكن الذهن ينصرف عن هذا المعنى الملزوم إلى المعنى اللازم وهو (الفطنة والذكاء) لأن الفطن الذكي ينأى بنفسه عن العقاب، وهكذا في قولك (فلان حط عصا الترحال) كناية عن (عدم السفر) ويقال: (فلان عريض القفا) كناية عن (البلادة وعدم الفطنة) ويقال: (فلان عريض الوسادة) كناية عن (الكسل) و(فلان كثير الرماد) كناية عن (الكرم) ويقال: (هو يقدم رجلاً ويؤخر أخرى) كناية عن (التردد) وهكذا في الأقوال أو النصوص التي يصح ظاهرها، ولكنه غير مراد، إنما المراد منه انصراف الذهن إلى معنى آخر هو المقصود.

ب - المكني عنه: وهو المعنى الكنائي، الذي نخفيه بالمكنى به، ويكون مراد المتكلم، فهو اللازم الذي يتوصل إليه ذهن المتلقي. ويتضح مما سبق، أن العلاقة بين المكنى به (الملزوم) والمكنى عنه (اللازم) علاقة تلازم، يستدعي أحدهما الآخر، إذ ينصرف الذهن عن الملزوم إلى اللازم.

وقد أورد علماء البلاغة تعريفات كثيرة لأسلوب الكناية، إلا أن القصد الذي يذهب إليه كل تعريف يشترك مع غيره في الاصطلاح على مفهوم محدد للكناية، فعبد القاهر الجرجاني يعرف الكناية في كتابه الشهير (دلائل العجاز) بقوله: المراد بالكناية أن يريد المتكلم اثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردافه في الوجود، فيوميء به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد)، يريدون: طويل القامة، (وهي نؤوم الضحى)، والمراد: (مترفة مخدومة)..... فقد أرادوا معنى، ثم لم يذكروه بلفظه

الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه، بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان[٢]. وأنطلاقاً من ذلك فقد قال السكاكي في كتابه الشهير (مفتاح العلوم): سمّي هذا النوع كناية، لما فيه من أخفاء وجه التصريح، ودلالة (كني) على ذلك، لأن (ك.ن.ى) كيفما تركبت، دارت مع تأدية معنى الخفاء.... ولذا يرى السكاكي أن (الكنى) مشتقة اصطلاحا من (الكناية) (فأبو فلان، وأم فلان، وابن فلان... سميت كنى، لما فيها من أخفاء وجه التصريح بأسمائهم الأعلام[٣] وهذا كله يشير إلى ثنائية (الظهور ـ الاخفاء) في لغة الكناية، فالمجاز اخفاء، ولذا فهي فن مجازي، والظهور حقيقة، ولذا فهي تحفل بالتعابير المباشرة الموصولة بالواقع، كما في الأمثال، وقد أوضح يحيى بن حمزة العلوي في كتابه الشهير (الطراز) ذلك إذ قال: أما اشتقاقها من الستر فهو ظاهر، لأن المجاز مستور بالحقيقة حتى يظهر بالقرينة، فالحقيقة ظاهرة والمجاز خفي، وأما أشتقاقها من الكنية فهو ممكن أيضاً، لأن الرجل إذا كان أسمه (محمداً) فهو كالحقيقة في حقه، لأنه هو الموضوع بأزائه أولا، وأما قولنا: (أبو عبد الله) فإنه بعد أن جرى (محمد) عليه، كأنهم لا يطلقونه عليه ألا بعد أن صار له ابن يقال له (عبد الله)؛ حقيقة أو تفاؤلاً، فلهذا قلنا: بأنه كنية لما كان موضحاً للاسم وكاشفاً عنه، فهما كما ترى صالحان للاشتقاق [٤] ولذا فقد بدا المعنى اللغوي للكناية مجاوراً للمعنى الكنائي، ولم يظهر تعارض أو اختلاف جوهري في تعريف أسلوب الكناية (لغة أو أصطلاحاً) بين البلاغيين.

٢- الوظيفة:

يتضمن أسلوب الكناية وظيفتين رئيستين؛ الأولى: هي الوظيفة التعبيرية المتصلة بالمعاني التربوية والتعليمية والأخلاقية والنفسية. والثانية هي الوظيفة الفنية المتصلة بالمعاني الجمالية ذات الإيحاءات العاطفية الموصولة، بالعاطفة إحساساً وبالوجدان إثارةً، وبفنية التعبير عن الواقع إحساساً به. ومن الكنايات ذات الوظيفة التعبيرية، قوله سبحانه: ((هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها)) {الأعراف/١٨٩} إذ أن ((نفس واحدة)) كناية حقيقتها (آدم) عليه السلام. تعبيرا عن عظمة الخالق سبحانه الذي خلق البشرية من نفس واحدة. وكما في الكناية عن المعاشرة الزوجية بـ(الحرث) في قوله سبحانه: ﴿**نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنى شئتم**﴾{البقرة/ ٢٢٣}إذ يتضمن التعبير معنى خاصاً تستدعي المعطيات التربوية أو النفسية أو الأخلاقية أو غيرها التعبير عنه بلفظ، ليس من نطقه المباشر، بل مما يجاوره أو يوحي به.

ومن الكنايات ذات الوظيفة الفنية قول الشاعر:

عشية مالي حيلة غير أنني بلقط الحظى والخط في الترب مولعُ

أخط وأمحو الخط ثم أعيده بكفي والغربان في الدار وُقعُ

إذ كنّى عن قلقه وحزنه أو يأسه وقسوة ما يعانيه، بهذه الصورة المباشرة التي ما أن يتخيلها المتلقي حتى ينصرف ذهنه إلى معاناة الشاعر وأثرها في نفسه، مع أن الشاعر هنا لم يصدر عن أسلوب بياني عميق، إنما رسم صورة بكلماتها جعلها موحية بمعناها ومشيرة إلى أحساسه بالأشياء من حوله. فقد تفنن الشاعر في اشراك كل شيء من حوله، أو بعض ما حوله في التعبير عما يعانيه، ((فعن طريق تفاعل

الجسم الإنساني مع العالم المحيط به، يرى المرء الصور، ويقلب النظر فيها، ويدقق البحث فيها، ويعرف مواقع عناصرها..... وعن طريق قواه الخيالية والإبداعية يصوغ خطاطات ومقومات، ويؤلف استعارات وكنايات....)) (٥) ومعنى ذلك أن النصّ الذي يكشف عن اجتهاد أو إبداع أو أعجاز في صياغات الكلام للتعبير عن معنى معين بأسلوب الكناية، لأن دوافع تربوية أو أخلاقية أو اجتماعية تحول دون التعبير المباشر، يشير إلى الوظيفة التعبيرية، أما ما يكشف عن فنية في الداء ذات تأثيرات جمالية لأجل التأثير في المتلقي عبر إبداع عالم يجاور العالم المباشر، فهو يشير إلى الوظيفة الفنية.

٣- الغاية:

يتضمن أسلوب الكناية غايتين رئيستين أولهما: الغاية التعليمية. وثانيهما: الغاية النقدية أو الإجرائية. أما الغاية التعليمية فمتصلة بالقواعد التي يتضمنها أسلوب الكناية، وبمكونات بنية الكناية الفاعلة، بدءاً من؛ جملة الكناية، واللفظ الكنائي والمعنى المباشر والعلاقة بين اللفظ في معناه المباشر والمعنى الكنائي، والسبب في توجيه تلك الكناية، ونوع الكناية، والسبب في تسمية ذلك النوع بالصطلح الذي أطلق عليه، والقرينة من جهة وجودها أو عدم وجودها، وأنتهاء بتلك القرينة، في حال تأويل وجودها. وهذه العناصر في لغة الكناية تفضي إلى إمكانية تحديد أسلوب الكناية تحديداً تعليمياً، تتيح لمن يتقنها أن يحسن قراءة النصوص التي توفرت على كنايات كثيرة أو قليلة، وأن يحسن قراءة المعنى المجازي الصادر عن لغة الكناية فيها. وهذه الغاية التعليمية هي المهيمنة على موضوع الكناية في التراث البلاغي القديم.

أما الغاية النقدية أو الإجرائية فموصولة بفهم لغة الكناية وإدراك عناصرها الأسلوبية في النصّ الأدبي أو الكلام الوظيفي العام، وقراءتها قراءة نقدية تحليلية فاحصة متأملة، لتصل إلى المعنى الفني الذي تحمله الكناية وأبعاد تأثيره في المتلقي، والكيفية التي يتميز بها أسلوب هذا المنشيء من سواه وبواعث ذلك التميّز ومعطياته، إذ الغاية النقدية للكناية تتبدى في صور الكناية، كونها نتاجاً طبيعياً لملكة الخيال ((على الرغم من تنوع أنماطها وأشكالها والمقامات التي تستدعيها وتتطلبها. وقد أسهم في تشكيل هذا المفهوم ما انجزه النقد والبلاغة العربية الكلاسيكية، وما أضافته الدراسات البلاغية الغربية من مفاهيم، عن خصائص التعبير المجازي، ومنه الكناية))(٦). وفي الدراسات الأسلوبية الحديثة تطبيقات على أسلوب الكناية تكشف عن الغايتين السابقتين كشفاً يجمع بين التنظير والتطبيق، وتطبيقات على أسلوبية الكناية عنيت فيها بتحليل نصوص إبداعية معاصرة صدرت عن لغة الكناية(٧).

٤- أركان بنية الكناية:

تتكون أساليب البيان عامة، من بنيات خاصة بكل أسلوب، غير أن عددها التعليمي العام واحد تقريباً، إذ هو تسعة مكونات، كما سبق إيرادها في أساليب: التشبيه والإستعارة والمجاز، وهنا في أسلوب الكناية، إذ أن كل مكون من تلك المكونات التسعة يكشف عن جزء في بنية الأسلوب كشفاً تعليميا في أغلب القراءة، لأن الكشف النقدي التحليلي مُتضمّن في وعي المتلقي ولكنه مستغن عنه لإدراكه إياه تفصيليا، ولذا فهو معني بما توحي به بنيته العميقة ومعطياتها التأويلية، ويمكن أن نأتي على

ذكر مكونات الكناية التسعة على النحو الآتي:

(أ) **جملة الكناية**: وهي التعبير الكلامي المباشر الذي يتضمن كل أركان أو مكونات بنية الكناية، وقد يكون نصاً مستقلاً منفرداً كما في الأمثال، أو جزءاً من عمل فني.

(ب) **اللفظ الكنائي أو المكنى به أو الملزوم** وهو المعنى المباشر الذي يذهب إليه اللفظ الكنائي، والذي ينصرف الذهن عنه إلى غيره.

(ت) **المعنى الكنائي أو المكنى عنه أو اللازم** وهو المعنى الذي يتوصل إليه ذهن المتلقي بعد إدراك المعنى المباشر.

(ث) **العلاقة بينهما (الأنتقال)** وهي انصراف الذهن عن المعنى المباشر (المكنى به) إلى المعنى الكنائي (المكنى عنه) أي انتقال ذهني من الملزوم إلى اللازم.

(ج) **السبب فيها**، وهو حالة انتقال الذهن لأسباب ذوقية فنية أو عقلية عرفية من الملزوم (المعنى المباشر) إلى اللازم (المعنى الكنائي).

(ح) **نوع الكناية**، وهو بحسب المكني عنه ثلاثة أنواع: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة، وبحسب القرائن والوسائط: تعريض وتلويح وإشارة ورمز.

(خ) **السبب فيه**، يتصل سبب تسمية كل نوع، بمعنى الوصف وهو أما صفة أو ذات موصوف أو نسبة الصفة للموصوف.

(د) **القرينة** لا تتوفر الكناية على قرينة تصرف الذهن من الملزوم إلى اللازم، وإنما هو أدراك للقصد وفهم لكيفية التعبير وما يذهب إليه من معنى.

(ذ) **نوع القرينة**، ليس نصياً ولا حالياً سياقياً، إنما هي قرينة إدراكية. سنأتي على إيضاحها في بابها من هذا الفصل.

٥- أنواع اللغة الكنائية أو أقسامها:

تنقسم الكناية إلى قسمين رئيسين: القسم الأول موصول بكيفية التعبير عن الصفة أو الذات التي توصف (موصوف) وعن نسبة تلك الصفة إلى الموصوف، نسبة مجازية أم حقيقية. والقسم الثاني موصول بالمعنى الذي تعبّر عنه تلك الكيفية؛ أو بمعنى آخر؛ معنى الصفة أو الموصوف أو النسبة، فهذا القسم متصل بطبيعة المعنى الموضوعية، من هجاء أو مدح، أو من غموض أو وضوح، أم من شيوع وأشتهار أو خمول وانحسار. ولهذا كان القسم الثاني متضمناً أربعة أنواع: التعريض هي كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة وتتضمن هجاء؛ في كناية يصدر عنوانها عما يذهب إليه الموضوع من قصد. وهناك التلويح وهي كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة ولا تتضمن هجاء، ولكنها كناية تشير إلى المعنى بلغة واضحة وضوحاً تقريرياً. وهناك الإيماء والإشارة وهي كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة ولا تتضمن هجاء، ولكنها تومىء إلى المعنى بلغة تصل إلى معناها بعد تأويل وتأمل. وهناك الرمز وهو عند البلاغيين القدماء كناية عن صفة أو موصوف أو نسبة، بأسلوب من الخطاب تواضع الجميع على فهم ما يذهب إليه من معنى، فالخطاب يرمز إلى معنى معين بأتفاق الرأي العام عليه، وغير ما عليه الرمز أو الرمزية في النقد الحديث. إذ

يجمع العرف القديم مثلاً على أن قولهم (فلان كثير الرماد) كناية بالرمز عن صفة هي الكرم. أما الرمز في النقد الحديث فشأن آخر مختلف تماماً.

وفي كل ذلك ذهبت البلاغة القديمة إلى تقسيم الكناية إلى قسمين:

القسم الأول: هو أقسام الكناية بحسب المكني عنه، وفيه تكون الكناية أما عن صفة معينة كالشجاعة والكرم والحكمة والعدل وغيرها مما هو كثير جداً. وأما كناية عن موصوف، أي مسمى معين أو اسم ذات تقع عليه الصفة، كالرجل أو المراة أو القلب أو الجندي أو الخمر، أو غيرها مما هو هائل جداً. وأما كناية عن موصوف، أي مسمى معين أو اسم ذاتي تقع عليه الصفة، كالرجل أو المرأة أو القلب أو الجندي أو الخمر، أو غيرها مما هو هائل جداً. وأما كناية عن نسبة، أي نسبة صفة من الصفات إلى موصوف معين، نسبة صفة إلى أسم ذذات معين. وهذه هي الأنواع الرئيسية المتصلة بالتعبير عن المكنى عنه، وهي ما ستكون مدارالكلام بالتفصل المبحث الثاني.

أما القسم الثاني فهو أنواع الكناية بحسب القرائن والوسائط، وهو يتضمن أربعة أنواع، سنشير إليها على نحو عاض، لأنها ترجع إلى القسم الأول الذي سنفصل القول فيه، ويبدو أن السبب الذي دفع البلاغيين إلى وضع هذا القسم وما يقع ضمنه هو عنايتهم بما تعبر عنه الكناية، عناية موازنة لأهتمامهم بكيفية التعبير. وتلك الأنواع الثانوية بحسب القرائن والوسائط الكاشفة عن المعنى والمتصلة به هي:

١- **التعريض**: التعريض خلاف التصريح، وهو كناية تتضمن هجاءً غير مباشر، إذ التعريض هو شكل في الهجاء يدركه المتلقي بعد تأمل وقد عرفه أبن الأثير فقال: ((هو اللفظ الدال على الشيء من طريق المفهوم، لا بالوضع الحقيقي ولا المجازي))(٨). ومن ذلك تعريض الكافرين بنبي الله شعيب (عليه السلام) بأنه غير متميّز بشيء يستحق عليه النبوة، فهم يرون أنفسهم أحق بالنبوة منه!!! وهم يعرضون به متهمين أياه بالكذب، وقد وردت الآية السابعة والعشرون من سورة هو د تصف تلك الحال: ﴿**فقال الملاء الذين كفروا من قومه ما نراك إلا بشراً مثلنا وما نراك اتبعك إلا الذين هم أراذلنا بادي الرأي وما نرى لكم علينا من فضل بل نظنكم كاذبين**﴾.

ومن التعريض قول المتنبي في التعريض بصفة (المن بالعطاء) لمن يعطي ويمن بعطائه:

إذا الجود لم يرزق خلاصاً من الأذى فلا الحمد مكسوباً ولا المال باقيا

وقوله أيضاً في التعريض بصفة (الافتعال أو أدعاء المحبة) مخاطباً سيف الدولة:

إن كان يجمعنا حب لغرتهِ فليت أنا بقدر الحبِّ نقتسمُ

ويرى بعض البلاغيين من أن (التعريض) يتضمن هجاءً غير مباشر هو قول غير صحيح دائماً، وأن كانوا منطلقين من دلالة (التعريض) في اللغة كونها تشير إلى ما يذهبون إليه من معنى. وأرى أن أصطلاح البلاغيين صحيح، وأن ما ذهب إليه أبن معصوم المدني في كتابه(أنوار الربيع) ليس دقيقاً، والأمثلة التي عرض لها، هي كناية عن صفات ممدوحة، ولو كانت صفات مذمومة، لصحَ عدها من التعريض،

ولكنها كنايات عن صفات، أو كنايات عن (موصوفين) كما في الكناية عن موصوف في قوله تعالى: ﴿**تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض منهم من كلّم الله ورفع بعضهم درجات**﴾{البقرة/٢٥٣} (ورفع بعضهم درجات) كناية عن موصوف هو سيد الخلق (محمدﷺ)[٩].

٢- **التلويح:** وهو نوع من الكناية بحسب القرائن والوسائط تكون فيه المسافة بين اللفظ المكنى به والمعنى المكنى عنه كثيرة الوسائط والقرائن، بما يجعل المعنى واضحاً والقصد مكشوفاً، من دون أن يتضمن الكلام تعريضا.

ومن أمثلة التلويح على سبيل المثال، وهي كثيرة جدا:

قالت الخنساء:

وأن صخراً لتأتم الهداة به كأنه علمٌ في رأسهِ نارُ

فهو كناية عن صفة الشهرة بأسلوب التلويح المباشر، وكما في قولها أيضاً في أخيها صخر:

رفيع العماد طويل النجاد كثير الرماد إذا ما شتا

فهي تلوح بثلاث صفات فيه هي: العزة وطول القامة والكرم.

٣- **الإيماء والإشارة:** وهي الكناية الواضحة مع قلة القرائن والوسائط ولكنها لا تتضمن تعريضا، فالكلام فيها يشير إلى المعنى إشارة واضحة ويومىء إليه إيماءً مبيناً.

قال تعالى في الإشارة إلى نبوّة موسى (عليه السلام): ﴿**وما كنت بجانب الغربي إذ قضينا إلى موسى الأمر وما كنت من الشاهدين**﴾{القصص/٤٤} فقد أشارت لفظة (الأمر) إلى ابتداء نبوّة موسى، وخطاب الله سبحانه له، واعطائه الآيات البينات.

ومن الشعر قول البحتري في المدح مثلاً:

أو ما رأيت المجد ألقى رحله في آل طلحة ثم لم يتحوّلِ

فهو ينسب المجد إلى آل طلحة/صفة الموصوف/فهو كناية عن نسبة، ولما كان يشير إلى معنى أن (آل طلحة) كلهم أناس أماجد إشارة واضحة فقد عدّها البلاغيون من باب الكناية بالإيماء والإشارة، مع أنها كناية عن نسبة بدءاً.

٤- **الرمز،** وهو كناية بحسب القرائن والوسائط، وتكون على مستويين، الأول هو في الكناية بالرمز بالكلام الذي تواضع العرف على رمزيته كقولهم في الكناية عن صفة القسوة (غليظ الكبد) والكناية عن صفة الغباء (عريض القفا) والكناية عن صفة الجهل (هو من المستريحين) وهكذا فيما هو شائع متداول. والمستوى الثاني هو أن الرمز كناية يكون فيها خفاء غير مباشر ووسائط قليلة وقرائن غير كثيرة، وهي: ((أن يريد المتكلم اخفاء أمر ما في كلمه، مع إرادته إفهام المخاطب ما اخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه من كلامه))[١٠] كما في الرمز لأول الفجر بـ(الخيط الأبيض) ولأول الغروب بـ(الخيط الأسود). قال تعالى: ﴿**وكلوا وأشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر**﴾{البقرة/١٨٧}.

ثانياً: الأنواع الرئيسة لأسلوب الكناية:

أنواع الكناية الرئيسة كلها تقع ضمن المكني عنه، وفي سياقات التعبير عنه سواءً أكان صفة أم موصوفاً أم نسبة. ولذا كانت هذه العنوانات الثلاثة هي الأنواع الرئيسة في أسلوب الكناية، وما سواها يصدر عنها أو يرجع إليها بشكل أو بآخر، وسنعرض لها؛ اصطلاحاً وتطبيقاً فيما يأتي:

١- **الكناية عن صفة**: وهي أن يتضمن الكلام التعبير عن معنى هو صفة من الصفات، أو اطلاق الكلام وإرادة الصفة اللازمة له. ومن أمثلة ذلك: قال تعالى في الكناية عن صفة الفرح والسرور: ﴿**وجوه يومئذ ناضرة**﴾ {القيامة/٢٢} وفي الكناية عن صفة الأهانة والمذلة: ﴿**سنسمه على الخرطوم**﴾ {القلم/١٦} إذ قيل: هو الوليد بن المغيرة المخزومي- فالرسم على الخرطوم؛ كناية عن صفة المهانة والذلة التي تلحقه والوعيد الذي يصيبه، وقيل: خُطم يوم بدر بالسيف فبقيت سمة على خرطومه.

وفي الكناية عن صفة الروع والفزع يوم القيامة: ﴿**يوم يكشف عن ساق، ويدعون إلى السجود فلا يستطيعون**﴾{القلم/٤٢} لأن كشف الساق كناية عن صفة هي شدة الروع والفزع وفي الكناية عن صفة العفة والنزاهة: ﴿**وعندهم قاصرات الطرف عين**﴾ {الصافات/٤٨} ﴿**فيهن قاصرات الطرف**﴾ {الرحمن/٥٦} فقاصرات الطرف، كناية عن صفة العفة والنزاهة في العفيفات الطاهرات اللاني لا تطمح أعينهن إلى غير أزواجهن، ولا ينظرن إلى غيرهم، فكأنهن قصرن أعينهن على أزواجهن فلا يرين غيرهم، كما هو الحال في المخدرات العفائف. وغرضها البلاغي التجميل والتحسين.

وفي الكناية عن صفة الإعجاز الإلهي والعجز البشري: ﴿**فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا النار**﴾ {البقرة/٢٤}. وفي الكناية عن صفة الاغتباب وذم صفة أغتياب الآخرك ﴿**يا أيها الذين آمنوا أجتنبوا كثيرا من الظن أن بعض الظن أثم ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضا، أيحب أحدكم أن يأكل لحم اخيه ميتا فكرهتموهو اتقوا الله أن الله تواب رحيم**﴾ {الحجرات/١٢} وفي الكناية عن صفة الندم والحسرة: ﴿**فاصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها وهي خاوية على عروشها**﴾{الكهف/٤٢} فإذا تضمن الكلام التعبير عن معنى هو في معطياته وخصوصيته صفة من الصفات فذلك يعني أن الكناية هي كناية عن صفة.

ومن كنايات الشعراء، في سياق التعبير عن الـ(كناية عن صفة) من الصفات: قال المتنبي في الكناية عن صفة العز أو الحرية والمنعة ثم صفة الذل والأسر:

فمسّاهم وبسطهمُ حرير وصبّحهم وبسطهمُ ترابُ

و قال أيضاً في الكناية عن صفة الافتعال أو الأدعاء:

تشتكي ما اشتكيتُ من ألم الشو ق إليها والشوق حيث النحولُ

وقال أيضاً في الكناية عن صفة القوة والحيوية والنشاط واصفاً جواده:

وأصرع أي الوحش قفيته به وأنزل عنه مثله حين أركبُ

وقال كعب بن زهير في الكناية عن صفة الزوال أو الفناء والموت:

كل ابن أنثى وإن طالت سلامته يوماً على آلة حدباء محمولُ

وقال عمر بن أبي ربيعة في الكناية عن جمال الجيد (طول الرقبة الجميل):

بعيدة مهوى القرط أما لنوفل أبوها وأما عبدُ شمس وهاشمُ

وقال أمرؤ القيس في الكناية عن صفة الترف والثراء أو (المخدومية):

وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضّل

وقال عمروبن معدي كرب في الكناية عن صفة العجز وغياب النصر:

فلو أن قومي انطقتني رماحهم نطقتُ ولكن الرماح أجرّت

لأن إنطاق الرماح كناية عن الأفعال المجيدة، وأجرّت الرماح بمعنى قطعت لساني، فأسكتته، وألجمتني بالصمت، إذ لم تأت بنصر أتغنى به ولا بقوة انتصارات أفتخر بها.

وقال المتنبي في الكناية عن صفة الغربة ثم صفة البخل:

شر البلاد مكان لا صديق به وشرّ ما يكسب الإنسان ما يصمُ

في الشطر الأول كناية عن صفة الغربة، وفي الشطر الثاني في الكناية عن صفة البخل. ولما كانت الصفات من المعاني التي شاع التعبير عنها بأساليب البيان كلها من تشبيه وإستعارة ومجاز وكناية، فقد جاءت التعبير عنها بأسلوب الكناية إتجاهاً شائعاً في الشعر العربي القديم منه والحديث، حتى يتعذر أن تقرأ قصيدة كبيرة لا تصدر في بعض معانيها عن أسلوب الكناية.

الكناية عن صفة والإستعارة التمثيلية:

الكناية عن صفة والإستعارة التمثيلية متداخلتان من جهة المعنى الموضوعي الصادر عنهما، ومتقاربتان في طريقة قراءة النصّ بالرجوع إلى المشابهة وليس المجاورة، وحين يقرأ المتلقي في الكناية عن صفة الاغتياب قوله تعالى: ﴿**أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه**﴾ يدرك من صفة الاغتياب أن النصّ الكريم يشبه الاغتياب كمثل أن يأكل المرء لحم أخيه ميتاً، وكإنما حذف المشبه (الاغتياب) ودلّ عليه المشبه به (يأكل لحم أخيه ميتاً) ولذا فإن كل إستعارة تمثيلية إنما تمّ فيها حذف المشبه، وجاء تركيب من الكلام(يتضمن المشبه به) للدلالة على المشبه المحذوف، فإذا كان المحذف(المشبه) صفة فالكلام يمكن قراءته على أنه كناية عن صفة، وإذا كان المحذوف أو المعبّر عنه موصوفا فإن الكلام كناية عن موصوف.

قال تعالى: ﴿**والبلد الطيب يخرج نباته بأذن ربه والذي خبث لا يخرج إلا نكداً كذلك نصرف الآيات لقوم يشكرون**﴾ {الأعراف/٥٨} فالبلد الطيب الذي يخرج نباته بإذن ربه إستعارة في موصوف هو (قلب المؤمن) إذ هو كالبلد الطيب..... في تقبل الهداية وأزدهارها في قلبه. أما الذي خبث فهو (قلب الكافر) إذ هو كالبلد الذي خبث لا

يخرج نباته إلا نكدا، إذ هو لا يتقبل الهداية ولا تزدهر في قلبه. فلما كان المستعار له موصوفا(اسم ذات) هو (قلب المؤمن/قلب الكافر) فهو كناية عن موصوف، ولما كان الموصوف مشبها أو هكذا يمكن أن نقرؤه والخطاب الكريم هنا مشبها به، فهو استعارة تمثيلية. ولما كانت الأمثال وبعض الأقوال والحكم من الإستعارات التمثيلية، على نحو ما سبق ذكره في مبحث الإستعارة التمثيلية، فإن المعنى (المشبه)إذا كان صفة فالكلام الإستعاري يمكن أن نقرأه كناية عن صفة، وإذا كان موصوفاً، فيمكن أن نقرأه كناية عن موصوف وإذا تضمن نسبة صفة معينة لموصوف معين، فكناية عن نسبة.

إن علم البيان في البلاغة يدرس كيفية التعبير عن المعنى بطرائق متعددة، وتلك الطرائق أو الأساليب هي فنون علم البيان، وهذا الكلام يعني من وجه آخر أن الخطاب الواحد قد نصل إلى كشف معناه عبر أكثر من أسلوب بياني كما في الإستعارة التمثيلية والكناية.

٢- **الكناية عن موصوف**: وهي أن يتضمن الكلام التعبير عن معنى هو موصوف معين، بأن نذكر الصفة والنسبة ولا نذكر الموصوف المكنى عنه. ومعنى هذا التعريف أن للكناية ثلاثة أركان (صفة وموصوف ونسبة) وفي الكناية عن صفة نذكر هذه الأركان الثلاثة، ولكن الصفة المذكورة في النصّ تصرف الذهن إلى الصفة المقصودة من وراء الكلام. أما في الكناية عن موصوف فنذكر الصفة والنسبة ولا نذكر، الموصوف، وحين تقرأ قوله تعالى: ﴿**أنه على رجعه لقادر يوم تبلى السرائر**﴾{الطارق/٩} ذلك أن (يوم تبلى السرائر) صفة لا تنطبق إلا على موصوف هو يوم القيامة، لذا كان الخطاب عن موصوف هو ((يوم القيامة)). ومن ذلك قوله سبحانه: ﴿**أو من ينشّا في الحلية وهو في الخصام غير مبين**﴾ {الزخرف/١٨} هذا الأستفهام في الآية الكريمة يعبر عن صفة من العيش الكريم في الحلية والزينة لا في الصراع والحروب والخصومات الدموية، وهذه الصفة(الدعة والهدوء والأمان) تنصرف إلى موصوف هو المرأة، ولذا فالآية كناية عن موصوف(المرأة).

قال تعالى: ﴿**يوم نبطش البطشة الكبرى إنا منتقمون**﴾ {الدخان/١٦} كناية عن موصوف هو يوم القيامة/ قيام الساعة.

قال تعالى: ﴿**وحملناه على ذات ألواح ودسر**﴾{القمر/١٣} كناية عن موصوف هو سفينة نوح قال تعالى: ﴿**إذ قال يا عيسى بن مريم أذكر نعمتي عليك وعلى والدتك إذ أيدتك بروح القدس تكلم الناس في المهد وكهلا**﴾ {المائدة/١١٠} روح القدس كناية عن موصوف هو (جبريل) عليه السلام. قال تعالى: ﴿**لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون**﴾{الأنعام/١٢٧} دار السلام كناية عن موصوف هو الجنة محل الأمن والسلام الأبديين.

قال سبحانه: ﴿**وأن هذا صراطي مستقيما فاتبعوه ولا تتبعوا السبل فتفرق بكم**

عن سبيله ذلكم وصاكم بـه لعلكم تتقون﴾ {الأنعام/١٥٣} الصراط المستقيم كناية عن موصوف هو الإسلام قال سبحانه: **﴿هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها ليسكن إليها فلما تغشاها حملتِ حملاً خفيفاً فمرت بـه فلما أثقلت دعوا الله ربهما لئن آتيتنا صالحاً لنكونن من الشاكرين﴾** {الأعراف/١٨٨} خلقكم من نفس واحدة كناية عن موصوف هو آدم (عليه السلام) وجعل منها زوجها كناية عن موصوف هو حواء. والكناية عن موصوف، وكذا عن صفة، ومثلهما عن نسبة شائعة في الخطاب القرآني المبارك شيوعاً معجزا..... وفي الكناية عن الموصوف في الشعر العربي أكثر من أن تحصى وسنشير إلى نماذج قليلة في هذا الإتجاه، قال عمر بن ربيعة في الكناية عن موصوف هو (العنق/ بين أذني وعاتقي):

إن لي حاجة إليك فقالت بين أذني وعاتقي ما تريدُ

قال البحتري في الكناية عن موصوف هو (القلب/ اللب والرعب والحقد):

فأتبعتها أخرى فأضلت نصلها

بحيث يكون اللب والرعب والحقدُ.

وقال عمر بن معدي كرب الزبيدي بعد فتح نهاوند:

والقادسية حيث زاحم رستم كنـــا الحمـــاة نهــزٌ كالاشــطان

والضاربين بكل أبيض مخذم والطــاغيين مجــامع الأضــغان

ومجامع الأضغان كناية عن موصوف هو (القلب).

قال أبو نواس في صفة الخمر:

ولما شربناها ودبَّ دبيبها إلى موطن الأسرار قلنا لها قفي

فالشطر الأول كناية عن موصوف هو (الخمر) والثاني عن موصوف هو (العقل).

قال أحمد شوقي في الكناية عن موصوف هو (القلب):

ولي بين الضلوع دمٌ ولحمٌ هما الواهي الذي ثكل الشبابا

قال أبو العلاء المعري في الكناية عن موصوف هو (السيف)

سليل النار دقّ ورقّ حتى كأن أباه أورثه السلالا

قال المتنبي:

ومن في كفه منهم قناة كمن في كفهِ منهم خضابُ

فالشطر الأول كناية عن موصوف هو (الجندي) أو الرجال، والشطر الثاني كناية عن موصوف هو (المرأة) أو النساء.

وإذا تضمن الكلام التعبير عن معنى هو اسم ذات موصوف أو مسمى معين فذلك أسلوب هو الكناية عن موصوف، وهو شائع في الشعر وفي فنون النثر، وفي الكلام اليومي.

٣- الكناية عن نسبة: هي الكلام المتضمن التعبير عن معنى هو أثبات صفة معين لموصوف معين أو نفيها عنه، إذ يتضمن الكلام الصفة والموصوف، ولكن الكلام ينسب الصفة للموصوف مجازاً وليس حقيقة، وحين تقول: فلأن المجد بين ثوبيه أو

برديه فأنت تنسب صفة المجد له، وكأن المجد مقصور عليه.

قال أبو نواس:

فما حازه جودٌ ولا حلّ دونهُ ولكن يسير الجود حيث يسيرُ

فهو ينسب صفة الجود للممدوح/ وما نسبها له مباشرة ولكنه بالغ فنياً فصوّر الجود بصورة موكب أو شيء يلازم الممدوح لا يفارقه، للمبالغة في أنه كريم في كل الظروف والأحوال.

قال زياد الأعجم في مدح ابن الحشرج:

إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على أبن الحشرج

فقد نسب صفات: السماحة والمروءة والكرم لموصوف هو أبن الحشرج، وما نسبها له مباشرة، ولكنه بالغ فنياً فصوّرها في صورة قبة مبنيّة عليه فهو بها يستظل وإليها يسكن، للمبالغة في التعبير عن معنى أن ذلك الممدوح لا يجد نفسه إلا متصفاً بهذه الصفات وساكناً إليها.

قال المتنبي مفتخرا بقومه:

لا ينزل المجد إلا في منازلنا كالنوم ليس له مأوى سوى المقل

فقد نسب صفة المجد لقومه، مصوراً إياه بصورة شيء لا يستقر إلا في منازل قومه، موحيا بأن قومه جميعاً أماجد، وأن دارهم دار مجد.

وقال المتنبي أيضاً في مدح كافور الأخشيدي أمير مصر:

إن في ثوبك الذي المجد فيه لضياءً يزري بكل ضياءِ

فقد نسب صفة المجد للممدوح، وما نسبه إليه مباشرة، بل جعله ساكناً في ثوبه، للتعبير عن معنى أن ذلك الممدوح كله كيان من مجد، مبالغة منه في المدح والثناء. وأن قراءة متأنية في أشعار المدح والغزل والرثاء والهجاء تكشف عن وضوح مدهش لهذا النوع من الكناية فيها، سواء بأثبات الصفة الممدوحة أو بنفي الصفة السيئة غير الممدوحة.

ثالثاً: في كنايات القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف:

الكناية في القرآن الكريم أسلوب بياني بليغ في التعبير عن المعنى بما يكون فيه ذلك المعنى المعبر عنه كاشفاً عن الواقع ومستوعباً أبعاده، وموحيا بالمعنى وظلاله ايحاءً يبعث المتلقي على التأمل والتفكير، من ذلك أنه ((حينما يريد القرآن الكريم التعبير عن مبدأ الموازنة في الانفاق والقصد في المعاش، يرسم لنا صورة فنية رائعة لحالتين متناقضتين؛ حالة البخل إلى درجة الشح وحالة الكرم إلى درجة التبذير، ويجد خير مثال لذلك؛ اليد المغلولة إلى العنق التي لا تستطيع أن تتصرف، ولا تستطيل إلى التكرم فهي جامدة منقطعة مشلولة مقيدة؛ للتعبير عن حالة البخل والتقتير، ونفس هذه اليد مبسوطة لا تقبض على شيء، ولا يستقر بها شيء للتعبير عن الأفراط والتبذير إلى حد السفه، ولقد كانت هذه الصور مما يطرب لها العرب، ويهزمهم بها حسن الكناية وجودتها حتى عادت مثلاً من الأمثال سيرورة وذيوعاً وانتشاراً، وذلك قوله تعالى: ﴿**ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك فتقعد ملوما محسورا**﴾ {الأسراء/٢٩}.

والكناية في الحديث النبوي الشريف بأغراض أو وظائف أجتماعية ذات غايات تعليمية وتهذيبية واصلاحية، ويتضمن الحديث الشريف التعبير عن المعنى بما يجعله واضحاً في الذهن، قريباً من الذاكرة، بين يدي إدراك المتلقي، وقد قالﷺ: ((أعطيت جوامع الكلم)) وفي هذا الحديث كناية بديعة في صفة ثراء المعنى المحيط بالقصد والمشتمل على ايضاحه، وقد عبر بجوامع الكلم عن الكلمات المؤثرة التي تتضمن التعبير المعنى المؤثر أو المعاني الكثيرة باللفظ الموجز.

وربما كانت أهداف الكناية أو أغراضها في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف مدار عناية الدارسين، ومجال أهتمامهم، ولذا سنعرض لهذين المحورين على نحو موجز من خلال الأمثلة أو النصوص الصادرة عن لغة الكناية، والتعليمات البلاغية عليها.

أ- في كنايات القرآن الكريم:

لا ترد الكناية في القرآن لغرض فني صرف أو جمالي خالص فقط إنما يرد ذلك موظفاً للتعبير عن المعنى وإيضاح القصد، حتى كأن المعنى والقصد الذي يذهب إليه لا يتبدى إلا في خلال أسلوب الكناية، ومن هنا تعددت أهداف الكناية القرآنية أو أغراضها وأسبابها، ولعل من الشائع المتداول ما يأتي:

١. تصوير المعنى المعقول في صورة محسوسة، وأسلوب الكناية من طرائق هذا الغرض ووسائله، ومن الكناية عن الفرح والسرور أذ هما صفتان معقولتان عبّرت عنهما الآية الكريمة بما هو محسوس معقول في قوله سبحانه: ﴿**والذين يقولون ربنا هب لنا من أزواجنا قرة أعين**﴾{الفرقان/٧٤} ومن هذا الغرض الكناية عن الموصوف/ المرأة في قوله تعالى: ﴿**أو من ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين**﴾{الزخرف/١٨} ومن هذاالغرض قوله تعالى: ﴿**يا أيها الذين آمنوا أجتنبوا كثيرا من الظن أن بعض الظن إثم ولا تجسسوا ولا يغتب بعضكم بعضاً أيحب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتا فكرهتموه وأتقوا الله أن الله تواب رحيم**﴾{الحجرات/١٢} فالاغتباب والتجسس والنهيمة والبهتان صفات معقولة وهي مذمومة مرفوضة وقد صورها القرآن بما هو حسي (يأكل لحم أخيه ميتاً) للتنفير منه والابتعاد عنه.

٢. **الإيجاز**، إذ من خصائص الكناية في القرآن الايجاز، بالكلام القليل المعبر عن معنى عميق بعد ذي معنى ثري ومعطيات كثيرة قال تعالى في الكناية عن ترك صفة العناد: ﴿**وأن كنتم في ريب مما نزّلنا على عبدنا فاتوا بسورة من مثله**﴾{البقرة/٢٣} أي أن لم تستطيعون أن تأتوا بسورة من مثله ولن تستطيعوا ذلك فأتركوا العناد، وانقادوا لهذا النبي، وآمنوا بهدي هذا القرآن. ومن كنايات الايجاز قوله تعالى: ﴿**وأصبح فؤاد أم موسى فارغا إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين**﴾{القصص/١٠} فقد كنّى الله سبحانه بكلمة(فارغا) عن ذهاب القلق والاضطراب والخوف الذي لحق بأم موسى بعد ولادته، فلما ألقته في اليم، بعث الله الطمأنينة في قلبها، فهذه كناية موجزة عن صفة الطمأنينة والسكينة.

٣. **التنبيه على عظيم قدرة الله سبحانه وتعالى**، قال سبحانه: ﴿**يا أيها الناس اتقوا ربكم الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها**﴾ {النساء/١} فقد كنت الآية عن موصوف(آدم) وموصوف (حواء) تنبيها إلى عظمة الله سبحانه وقدرته جلّ شأنه، في معنى صدور البشرية عن أصل واحد.

٩. **التهذيب في السلوك والأدب في الخلق والذوق الرفيع في التعاطي مع شؤون الحياة وأبعادها**، ولا سيما حين يكون المعنى مما يحسن ستره، ولا يستساغ التصريح به، ولا سيما في معاني العلاقات الزوجية وما يرد ضمنها من معان، من باب ترك اللفظ إلى ما هو منه، والاستغناء عن اللفظ المفحش بغيره مما يدل على معناه، صوناً للسان وتنمية الذائقة. من ذلك الكناية عن (الجماع) بما يدل عليه من ألفاظ: كالرفث والغشيان والملامسة والمباشرة والدخول والسر والآفضاء، من ذلك قوله سبحانه: ﴿**أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم**﴾ {البقرة/١٨٧} و﴿**فلما تغشاها حملت حملاً خفيفا**﴾ {الأعراف/ ١٨٩} و﴿**أو لامستم النساء فلم تجدوا ماءً فتيمموا**﴾ {النساء/٤٣+المائدة/ ٦} و﴿**فالأن باشروهن وابتغوا ما كتب الله لكم**﴾ {البقرة/١٨٧} و﴿**ولا تباشروهن وأنتم عاكفون في المساجد**﴾ {البقرة/١٨٧} و﴿**وربائبكم اللاتي في حجوركم من نسائكم اللاتي دخلتم بهن فإن لم دخلتم بهن فلا جناح عليكم**﴾ {النساء/٢٣} و﴿**علم الله أنكم ستذكرونهن ولكن لا تواعدوهن سرّاً**﴾ {البقرة/٢٣٥} و﴿**وكيف تأخذونه وقد أفضى بعضكم إلى بعض**﴾ {النساء/٢١}.

وكنى عما يصير إليه الطعام في الإنسان بعد الأكل ب(كانا يأكلان الطعام) في ﴿**ما المسيح ابن مريم إلا رسول قد خلت من قبله الرسل وأمه صديقة كانا يأكلان الطعام**﴾ {المائدة/٧٥} وكنى عن قضاء الحاجة ب(الغائط) الذي هو المكان المنخفض من الأرض. ﴿**أو جاء أحد منكم من الغائط**﴾ {النساء/٤٣+المائدة/٦} وكنى عن السوءة والعورة بالجلود. ﴿**وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا**﴾ {فصلت/٢١} وكنى عن المعاشرة الزوجية بـ(الحرث). ﴿**نساؤكم حرث لكم فأتوا حرثكم أنّى شئتم**﴾ {البقرة/٢٢٣} وكنى القرآن عن العورة والسوءة بالفرج؛ ﴿**ومريم ابنة عمران التي أحصنت فرجها**﴾ { التحريم/١٢} و﴿**الذين هم لفروجهم حافظون**﴾ { المؤمنون/٥} ﴿**والحافظون فروجهم والحافظات**﴾{الأحزاب/٣٥} ﴿**والتي احصنت فرجها فنفخنا فيها من روحنا**﴾{ الأنبياء/٩١} ﴿**وقل للمؤمنات يغضضن من أبصارهن ويحفظن فروجهن**﴾ { النور/٣١} إذ الفروج في اللغة فتحات القمصان والثياب وما إليها، والفرج هو الشق بين شيئين.

١٠. **تقبيح الشيء والتنفير منه**، كما في التكنية عن فعل الزنا بـ (الخبث). قال تعالى: ﴿**الخبيثات للخبيثين، والخبيثون للخبيثات**﴾{ النور/٢٦} وفي الكناية عن الزناة بـ

(الخبيثات للخبيثين) تقبيح لحقيقة الفعل القبيح للتنفير منـه، وتأكيد إجتنابـه. وهذا من الكناية عن موصوف.

١١. **تحسين المكنى عنه وتجميله**، في السياقات التي يرد فيها المكنى عنه جميلاً وصورة المكنـى بـه جميلـة هـي الخرى، كمـا فـي التكنيـة عـن صفة العفـاف والطهر بصفة (قصْرالطرف) في قوله سبحانه: ﴿**وعندهم قاصرات الطرف عين كأنهن بيض مكنون**﴾ {الصافات/٤٨-٤٩} و﴿**فيهن قاصرات الطرف لم يطمثهنّ إنسٌ قبلهم ولا جان**﴾ {الرحمن/٥٦} إذ هنَّ قصرن أعينهن علـى أزواجهن فلا يرين غيرهم أحداً، كنايـة عن صفة العفة والنزاهة والطهر.

((إن اللغة المهذبة مصدر إيحـائي من مصادر الفكر العربي والقرآنـي، وقد كـان القرآن الكريم حريصا كل الحرص على إيصال مفاهيمـه إلـى الجميع من دون جرح العواطف أو خدش المشاعر، أو اشمئزاز النفوس، وكان الطريق إلى ذلك هي الكنايـة بما تمتلك من قدرة على التعبير الموحي والمهذب في آن معاً، وأضـافت إلـى ذلك الاتساع في الكلام والمبالغة فـي الأداء العـالي والمحافظـة علـى الأدب الراقـي..... أن هذه المعاني التـي أثارها القرآن الكريم، وهو يصوغها كنائيا تدل دلالـة قاطعـة علـى عدة جوانـب نفسية توخى القرآن الكريم مراعاتها والحفـاظ عليهـا، تكريمـاً للألفـاظ، واحتراما للكلمات ومرعـاة لأدب النفوس، وكل ذلك يدل علـى أهميـة الكنايـة وجليل منزلتهـا فـي التعبيـر القرآنـي وفـي الكـلام الأدبـي والفنـي عنـد العـرب))[١١] وهـذه الأغراض هي جزء من كل، وقليل من كثير، لأن الأمر متصل بالنـصوص الأدبيـة والخطاب القرآني الكريم اتصالاً يكشف عن المعنى، ويبدع في التعبير عنه.

ب ـ في كنايات الحديث الشريف:

صدرت بعض الأحاديث النبوية عن أسلوب الكناية في التعبير عن المعنى صدوراً جعلها أدق في التـصوير، وأقـرب إلـى وعـي المتلقـي وإدراكـه، ولـم تـذهب إلـى الأداء الفني الخالص لمجرد التفنن في القول، أو ادهاش المتلقي بلغة المجاز، إنما هو تعبير عن معنى، لم يكن ليصل إلـى قارئـه أو متلقيـه واضحـاً إلا بهذا الأسلوب وعبر هذه الطريقة في التعبير، ومن الأحاديث النبويـة التـي صـدرت عن لغـة الكنايـة، بـشكل أو بآخر ما يأتـي:

كنّـى الرسولﷺ فـي معنـى الرقـة واللـين بـ(القـوارير) كنايـة عـن موصـوف هـو (النساء) في قولهﷺ: ((يا أنجشة: رفقاً بالقوارير)) المجازات النبوية/ص٣٥. كنى ﷺ عن صفة الحذر بقوله: ((لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين)) المجازات النبوية/٦٩.

وقالﷺ: ((من كانت الآخرة همه جعل الله غناه في قلبه، وجمع عليه شمله، وأتتـه الدنيا وهي راغمة، ومن كانت الدنيا همه جعل الله فقره بين عينيه، وفرق عليه شمله، ولم يأته من الدنيا إلا ما قدر لـه، فلا ميسي إلا فقيراً ولا يـصبح إلا فقيرا، ومـا أقبـل عبد على الله بقلبه إلا جعل الله قلـوب المؤمنين، تنقـاد إليـه بـالود والرحمـة، وكـان الله بكل خير إليه أسرع)) أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في المسند/ ١٨٣/٥. وفـي قولـه: من كانت الآخرة همه، كناية عن صفة التمسك بدين الله، وفي قوله: جعل الله غناه في قلبه، كناية عن صفة القناعة. وفي قوله: من كانت الدنيا همّه كناية عن صفة الطمع،

وفي (جعل الله فقره بين عينيه)، كناية عن صفة عدم الإحساس بالشبع، عن صفة الطمع، وفي (ما أقبل عبد على الله بقلبه إلا جعل الله قلوب المؤمنين تنقاد إليه) كناية عن صفة الإلفة والتراحم والإنسجام. والحديث هنا موصول بالواقع بوصفه الإنساني المباشر ومعانيه تعبر عن حيوية ذلك الواقع في مستواها الايجابي المراد.

قال ﷺ: ((لقد أخفت في الله ما لم يخف أحد، وأوذيت في الله، ما لم يؤذ أحد، ولقد أتى عليَّ ثلاثون ما بين يوم وليلة، وما لي ولا لبلال من الطعام إلا شيء يواريه إبط بلال)) وفي (شيء يواريه إبط بلال) كناية عن صفة القلة القليلة. رواه الترمذي في باب (ما لا قاه النبي ﷺ) تحت الرقم٢٤٧٤. وقال ﷺ: ((إذا مشت أمتي المطيطاء وخدمتها أبناء الملوك: فارس والروم، سلط شرارها على خيارها)) رواه الترمذي في كتاب الفتن/ والمطيطاء: التبختر والخيلاء. وفي (مشت أمتي المطيطاء) كناية عن صفة التكبر والاستعلاء. و(سلط شرارها على خيارها) كناية عن موصوف هو (قادة السوء) أو (أمراء السوء).

وقال ﷺ: ((المؤذنون أطول أعناقاً يوم القيامة)) رواه مسلم في كتاب الصلاة في باب فضل الأذان، تحت الرقم٣٨٧. والحديث كناية عن خلود الأثر أو بقاء العمل الصالح، أو هو كناية عن صفة الرفعة والمكانة العالية.

قال ﷺ للإمام علي بن أبي طالب (عليه السلام): ((إن لك بيتاً وأنك لذو قرنيها)) المجازات النبوية/٧١. وفي (ذو قرنيها) كناية عن صفة الرئاسة، قال الشريف الرضي: ((لأنك ذو قرني الأمة، فكأنه قال: وأنك رأس هذه الأمة، لأن الرأس هو ذوالقرنين، لأن القرنين إنما يكونان فيه، ويظهران عليه، وهذا الخبر على هذا التأويل من الأخبار الدالة على أن أمير المؤمنين (عليه السلام) أفضل الناس بعد رسول الله صلى الله عليه وآله إذ كان رأس أمته ورئيس أسرته))[١٢].

وقال ﷺ: ((أعطيت جوامع الكلم)) وقد قيل في هذا الحديث الشريف، هو كناية عن موصوف هو (القرآن الكريم) وقيل كناية عن صفة البلاغة والايجاز. رواه مسلم في كتاب (المساجد) برقم٥٢٣.

والأحاديث النبوية الشريفة التي صدرت عن أسلوب الكناية غير قليلة، ومما تتميز به، دقة التعبير عن المعنى، وحسن تصوير الواقع المراد التعبير عنه، والأحاطة بالمضمون وأبعاده إحاطة موضوعية.

ج ـ العلاقة والقرينة في الكناية:

أسلوب الكناية نوع مجازي، ومن أساليب المجاز الشائعة، وقول البلاغيين من أنه: تعبير غير مباشر من غير وجود قرينة، تمنع من ارادة الظاهر المباشر من غير تاويل أو تأول، فهو معنى يجوز حمله على جانب الحقيقة والمجاز لما بينهما من صفة جامعة أو معنى مشترك.

هذا الكلام صحيح في مجمله التعليمي العام، وليس دقيقاً عند قراءة النصّ، ذلك أن الكناية تتضمن علاقة من نوع ما، في كل نص كنائي، تصرف ذهن المتلقي عن الحقيقة المباشرة إلى المجاز الكنائي المقصود، أليست هذه الحالة عند الأداء أو التعبير هي وظيفة العلاقة بين اللفظ الكنائي في معناه المباشر ومعناه الكنائي المجازي. أما القرينة فهي ضرورة سياقية حالية يتوفر عليها كل نص وغيابها عن اي نص يجعل المعنى الصادر عنه مبهماً أو غير واضح. من ذلك حين نقرأ قوله سبحانه: ﴿وضاقت عَليكم الأرض بما رَحِبت﴾ {التوبة/٢٥} إذ الآية الكريمة جملة مجاز بأسلوب الكناية، في التعبير عن معنى هو صفة الحيرة وشدة الخوف؛ فإن تضيق الأرض على سعتها بواحد، أمر ممكن ولكنه ما كان يمكن أن يكون لولا معنى من المعنى اقترن بتلك الحال، ذلك المعنى هو الحيرة وما يترتب عليها من خوف وقلق، فنص الآية مجاز كنائي وصفة الحيرة أو الخوف حقيقة، والعلاقة بينهما تعبيرية واقعية، أما القرينة فإن (نص الكناية) هو الآية المباركة هنا، أو أي نص ثانٍ يعبر عن معناه بالكناية، نص يذهب إلى ايضاح معنى يؤديه اللفظ، ومعطيات النصّ المؤدية إلى إدراك المعنى من اللفظ بالضرورة تتضمن القرينة التي هي إن كانت نصية فالظاهر يكشفها، وإن كانت حالية تأويلية فالمعنى الذي يصوره اللفظ يوحي بها ويشير إليها على نحو واضح، ولهذا أجد أن مكونات بنية الكناية تسعة مثل مكونات الأساليب البيانية الأخرى، حتى في هذا المنحى التعليمي الذي نحن بصدده.

خطاطة مكونات بنية الكناية (المكونات التسعة)

[illegible]	اللفظ الكنائي	المعنى الكنائي	العلاقة بينهما	السبب فيها	نوع الكناية	المسبب فيه	القرينة	نوعها
قال تعالى:((فاصبح يقلب كفيه على ما أنفق فيها)) {الكهف/٤٢}	يقلب كفيه	الحسرة والندم	تعبيرية عرفية	حركة الكفين تلك تعبر عرفياً عن الحسرة والندم.	كناية عن صفة الندم	المعنى المقصود صفة من الصفات	تعبيرية تصويرية	حالية تصدر عن صورة الحال
قال تعالى:((هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها)) {الأعراف/١٨٩}	نفس واحدة جعل منها زوجها	آدم (عليه السلام) حواء (عليها السلام)	- -	التعبير الديني والعقلي والعرفي يذهب إلى ذلك.	كناية عن موصوف	المعنى المقصود ذات موصوفة	- -	- -
قال رسول الله ﷺ: ((أكثروا ذكر هادم اللذات))	هادم اللذات	الموت	تعبيرية عرفية	اللذة تبطل بالموت تعبيراً وعقلاً وعرفاً	كناية عن موصوف	-	-	-
قال تعالى: ((ولتنظر نفس ما قدمت لغد))[الحشر/ ١٨]	غد.	يوم القيامة	-	لا غد بعد الموت إلا القيامة	-	- -	-	-

رابعاً: مختارات تطبيقية من لغة الكناية:

سنعرض نماذج صدرت في معانيها عن لغة الكناية، وتلك النماذج تتوزع على قسمين رئيسين: الأول بعض آيات منت القرآن الكريم تتضمن التعبير عن المعنى بلغة الكناية، سواء بالكناية عن صفة أو الكناية عن نسبة أو التعريض. والكناية في لغة القرآن لها سماتها التي تميزها وقصائصها التي تنفرد بها، وقد أوردنا فيما سبق من هذا الفصل. وسنورد نماذج من كنايات القرآن الكريم، ليتأمل الدارس في ضوء ما سبق.

والقسم الثاني نماذج من كنايات للشعر العربي القديم، ومن الشعر العربي المعاصر، وبعضها من الشعر العمودي (شعر الشطرين) وبعضها الآخر من شعر التفعيلية أو الشعر الحر، ونماذج أخرى من قصيدة النتر، وقد أخذت بقراءة اسلوبية الكناية فيها وهي في جزء كبيرمنها، مستلة من كتابنا السابق (أسلوبية البيان العربي/ من آفاق النصّ الإبداعي إلى آفق القواعد المعيارية) ولهذا جاء هذا المبحث في محورين:

أ - من كنايات الشعر العربي (نصوص وتطبيقات)

ب - من كنايات القرآن الكريم.

أ- من كنايات الشعر العربي (نصوص وتطبيقات في أسلوبية النصّ الكنائي).

إذا كان أسلوب الكناية يتوخى الأسس والقواعد والعناصر التي من خلالها نقرا القصد الذي يذهب إليه كلام الكناية وهو الإفادة الموضوعية المباشرة فإن أسلوبية النصّ الكنائي تضمر كيفيات إبداع المعنى الكنائي الذي هو معنى مجازي يحتفي بالشعرية بوصفها غاية الإبداع الفني، ثم أن تلك الأسلوبية تشف عن خصائص وتشير لمعطيات هي في واقعها فنية جمالية ولكنها تقول المعنى الفاعل في ذات المتلقي، المعنى الذي يرتفع إليه الوعي الإنساني ليكون جزءاً في إضاءته، المعنى يرتفع بالواقع المباشر إلى مستوى الرؤى المدهشة، إذ يبتكر واقعاً متخيلاً يزيد من مدى إحساسنا بالواقع اليوم، يبتكر واقعاً مؤولاً يرفع من قدراتنا في التعامل مع واقعنا الآني، ذلك أن المعنى الكنائي بوصفه المجازي يصدر عن أسلوبية بنية الكناية بوصفها العضوي في تكوين النصّ كله، وليست بصفة المجتزأة الباحثة عن الجملة أو اللفظ خارج فاعلية السياق، ذلك أن مجاورة لفظ الكناية للواقع وابتكارها واقعاً فنياً يذهب إليه قصدها المجازي هو ما يكسبها خصوصية جمالية في الأداء ونفسية في إضاءة مضمرات الذات الإنسانية الباحثة عما يجليها، وتعبيريةً في التوجيه الفني الحافل بالمعنى الشعري. وهنا سنقرأ نصين شعريين صادرين عن فطرة الكناية وهما ينتميان لفطرة القصيدة في جيلها الأول، أما الأول فهو للمهلهل في رثاء كليب إذ يقول[١٣]:

على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**إذا طرد اليتيم عن الجذور**
على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**إذا رجف العضاة من الدبور**
على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**إذا ما ضيم جيران المجير**
على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**إذا خيف المخوف من الثغور**
على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**غداة بلابل الأمر الكبير**
على أن ليس عدلاً من كليبٍ	**إذا برزت مخبّأة الخدور**

النصّ في بنيته الأدائية يصدر عن نمط واحد؛ تكرر في الشطر الأول بلفظه وببعض معناه ثم تكرر في الشطر الثاني ببعض معناه وبغير لفظه، وإنما كان ذلك تعبيراً عن سعة الخطب في نفس الشاعر وضيق العبارة عن الإحاطة بثقل المعاناة، وهنا لجأ الشاعر إلى الكناية؛ مكرراً اللفظ، ومكرراً الواقع، إذ يحتمل معنى اللفظ الإشارة إلى الواقع ولكن قصد الإفادة من التعبير يذهب إلى معنى تأويل اللفظ، وهو ما يكشف أيضاً عن تعلق الشاعر بالواقع الذي كان (المرثي/ المتوفى) وإذ صار ماضياً فقد عاد كناية صار مجازاً في هذا الواقع، وهو كناية لأن ما كان منه واقعاً مازال باقياً في النفوس وما صار إليه من غياب جعله كناية عن واقع أكثر منه مجازاً في مواجهة الواقع، إنه واقع يجاور الواقع ويكني عنه، لأنه موجود واقعاً وإن غاب لأنه مقصود، ولكن غيابه عن قصدية الواقع لم يبعد به عن قصدية الكناية عن الواقع.

وهو ما يفسر أن الشاعر يخاطب كليباً المتوفى مخاطبة كليب كما لوكان حياً. موحياً بست كنايات هن ست صفات: فعبّر عن كرم كليب بقوله: (إذا طرد اليتيم عن الجزور) وعن قيمة الكرم بقوله: (إذا رجف العضاة من الدبور) وعن العدالة بقوله: (إذا ما ضيم جيران المجير) وعن الشجاعة بقوله: (إذا خيف المخوف من الثغور) وعن شجاعة الحكيم بقوله: (غداة بلابل الأمر الكبير) وعن النجدة أو الحمية بقوله: (إذا برزت مخبأة الخدور). يقرأ المهلهل ظلم فقدان كليب، معبراً عن ظلم الفقدان بمخاطبة المفقود، إيحاءً بمدى حضوره في أنفس المخاطبين وهذا كناية عن فاعلية الغائب في ذوات الحاضرين، بما يجعل غيابه مؤلماً عليهم ومؤلماً لهم، وهو من هنا يكرر جملة (على أن ليس عدلاً من كليب) ليكون الشطر الكنائي الثاني موغلاً في التعبير عن معنى ما يجيش في نفوسهم من ألم الفقد. كأن القطعة كلها تكني عن شعورهم بعدم فقدانه، كما كنى المتنبي عن شعوره بعدم صدق الخبر الذي نعى موت خولة الحمدانية في قوله:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبرٌ فزعتُ فيهِ بآمالي إلى الكذبِ

حتى إذا لم يَدعْ لي صدقه أملاً شرقتُ بالدمع حتى كادَ يشرق بي

كأن انفعال المهلهل بمأساة فقدان كليب جعله يتشبث بالواقع قاصداً إياه، غير أن صدق خبر الفقدان يحيل كلام الرثاء عنده إلى الكناية، وهو ما يشير إلى منحى نفسي في الذات الإنسانية التي تلجأ إلى التعويض عن ألم الفقدان بما كان قبله، فإذا عاشت الفقدان واقعاً صار كلامها فيما كان كناية يعيها مَنْ سيأتي.

وهذا يعني أن القول بأن الكناية بنية ثنائية الإنتاج لأنها تتضمن في عمقها قصدية المعنى المباشر أو جواز إرادته، هو في الواقع غير دقيق إلا عند أولئك البلاغيين المعنيين بالمعنى الموضوعي أولاً وليس بمجاز الكناية؛ إن (طرد اليتيم عن الجزور) قد تحصل واقعاً ولكن المهلهل يقصد عدم حصولها في زمن كليب، وهو يكني بهذا القول عن كرمٍ صار مفقوداً في هذا الإتجاه. كما أن (رجف العضاة من الدبور) حالة حاصلة في بيئة القول ولكنه يقصد عدم حصول تبعاتها على الناس والفقراء في حياة كليب، وبعد موته صار يكني بها عن قيمة كرمه بين الناس كما أن الضيم قد يقع على جيران المجير، ولكن المهلهل يقول بعدم حصوله في حياة كليب، أما بعد فقده فصار كناية عن عدله وشجاعته معا، وهكذا في سائر هذه الكنايات.

لما كانت الكناية في خصائصها الأسلوبية بنية مجازية، فإن اللفظ الحامل لبنيتها لفظ مجازي، يقابله لفظ تداولي هو الدلالة الشائعة اللزوم التي يعيها المتلقي من ظاهر اللفظ، وهي البعد الأولي من أبعاد اللفظ في كل الفنون المجازية، فكما أن المتلقي لا يريد البعد الأولي من أي لفظ في جملة استعارية لأن قرينة السياق تمنع من ذلك وتحيله إلى البعد المجازي، فكذلك بنية الكناية. غير أن النزعة التوظيفية لدى البلاغيين في فنون المجاز تلك التي تبدأ بهم من ظاهر اللفظ المتداول ثم ترجع بهم إلى عمق قصده المجازي هي التي ميزت كلام الكناية من المجاز بوصفه بنية ثنائية الإنتاج تتنازعها الحقيقة والمجاز معاً.

وأما النصّ الثاني فهو للشنفرى في المرأة إذ يقول متغزلا[١٤]:

فيا جارتي وأنت غير مليمة — إذا ذكرت ولا بذات تقلّتِ
لقد أعجبتني لا سقوطاً قناعها — إذا ما مشت ولا بذات تلفتِ
تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها — لجارتها إذا الهدية قلّتِ
تحل بمنجاة من اللوم بيتها — إذا ما بيوتٍ بالملامة حُلّتِ
كأن لها في الأرض نسياً تقصة — على أمّها أو أن تكلمك تبْلتِ
أميمة لا يخزي نثاها حليلها — إذا ذكر النسوان عفت وجلتِ
إذا هو أمسى آب قرّة عينه — مآب السعيد لم يسل أين ظلتِ
فدقتْ وجلتْ واسبكرّتْ وأكملتْ — فلو جن إنسان من الحسن جُنّتِ

الشنفرى في هذه القصيدة متغزل بأخلاق المرأة العربية، بصفاتها الإنسانية من لطف وحسن خلق وحياء وإخلاص ووفاء ونقاء طوية وغيرها وهو في هذا يكني عن الصفة بالفعل أو ينسب الصفة إلى موصوف ينتسب هو للمرأة؛ والكناية عن المرأة في الشعر العربي عامة قيم أخلاقية وجمالية وإنسانية إلا أنها عند الشنفرى في هذه القصيدة بالذات أكثر إنصافاً للمرأة العربية بما كانت فيه الصفات محتفلة بواقع المرأة حقيقة ومعبرة عن حضورها في الفعل مجازاً، إذ هي غالباً ما تحضر في الفعل حافزاً ومعنى أو مثيراً للقيم العالية ونادراً ما تكون على أرض الواقع بصفتها المباشرة بدءاً من اسمها وكيانها حتى معنى حضورها ولذا شاع أسلوب الكناية عن المرأة كما سبق ذكره، ومن ثمَّ فلم يكن الشنفرى بعيداً عن بيئة التكنية تلك إذ هو شاعر فطرة مطبوع عليها.

كأن الشنفرى في هذه الأبيات يقول الحقائق التي يلتمس عياناً وهو يعنيها مع أنه يقصد إيحاءاتها المجازية؟! وهذا الوعي إيغال في فاعلية بنية الكناية وهو من خصائصها الأسلوبية. فلما كان العربي حريصاً على المرأة بوصفه الاجتماعي والإنساني والعرفي والأخلاقي حرصاً مبالغاً فيه أو صل بعضهم إلى التطرف فيه فكان وأد البنات، فقد عبر الشنفرى بظاهر اللفظ عن حقائق يقولها الظاهر بوصفها معنى مباشراً ولكنه يضمر الكناية عن المعاني المجازية التي لا يقصد واقعاً إلا إياها ولا يذهب اللفظ في إفادته إلا إليها ولا يقوم مجاز الكناية إلا في خلالها.

فالأبيات كلها بنية مجاز كنائي في وصف عفة الشنفرى وحسن أخلاقه لأنه حين وصف أخلاق جارته متغزلا بنبلها فقد أضمر حسن خلقه هو الذي يحفظ الحسن لأهله. إذ هو في البيت الأول يذكر كنايتين الأولى (وأنت غير مليمة) في صفة البعد عن الأخطاء التي تلام عليها. والثانية في (ولا بذات تقلّت) في صفة البعد عن البغضاء إذ هي محببة غير مكروهة. وفي البيت الثاني كنايتان، الأولى في (لا سقوطاً قناعها) في صفة الحياء المتعقل إذ لا يسقط قناعها لشدة حيائها. والثانية في (إذا ما مشت ولا بذات تلفت) في صفة البعد عن الريبة، لأن كثرة التلفت تبعث على الارتياب. وفي البيت الثالث كنايتان عن الكرم الأولى في قوله (تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها لجارتها) والثانية (تهدي...إذا الهدية قلتِ) فهي أولاً تؤثر جارتها على نفسها حتى في شراب العشاء (الغبوق) وهي ثانياً تهدي الهدية حين تقل الهداية ويقل

الإهداء بين الناس أي في زمن الجوع. وفي البيت الرابع يكني عن اتصافها بالبعد عن اللوم ببعد بيتها عن اللوم؛ إذ هو (بمنجاة من اللوم)؛ ونسبة النقاء إلى بيتها إيحاء ظاهر المبالغة بنسبة النقاء إلى ذاتها الإنسانية.

وفي البيت الخامس كنايتان أيضاً ، الأولى في معنى الحياء في قوله: (كأن لها في الأرض نسياً تقصه على أمها) والثانية في معنى الحياء أيضاً في قوله: (وإن تكلمْكَ تبلتِ) إذ هي إذ تكلمت إليه (تبلت) فلا يتواصل حديثها فرط حيائها. وفي البيت السادس كنايتان كذلك، الأولى في معنى صيانتها زوجها بقوله: (أميمة لا يخزي نثاها حليلها) إذ هي لا تتحدث عن زوجها بما لا يرضاه. والثاني في معنى نقاء سيرتها بين النساء في قوله: (إذا ذكر النسوان عفت وجلت). وفي البيت السابع كنايتان أيضاً، الأولى في معنى الزوجة إذ كنى عنها بـ(قرة عينه) والثانية في معنى المحصنة أي قعيدة بيتها لا تبرحه بقوله: (مآب السعيد لم يسل أين ظلتِ) إذ هي من الخفرات لا تبرح بيتها. وفي البيت الثامن كنايتان كذلك، الأولى في معنى القوام الممشوق فهي فرعاء مهيبة بقوله: (فدقت وجلت واسبكرت وأكملت) والثانية في معنى (غاية الجمال) بقوله: (فلو جن إنسان من الحسن جُنّتِ) إذ هي آية في الحسن والجمال.

إذ تفصح أسلوبية الكناية في هذه الأبيات عن جملة خصائص تمثل أسلوب وصف المرأة الحرة في المجتمع البدوي القديم: منها تكثيف المعاني الموضوعية المباشرة والارتفاع عليها بقصد المعاني الكنائية المضمرة تلك التي يبوح بها السياق، وحفلت الأبيات بست عشرة كناية في ثمانية أبيات، بما يعني احتفال الشاعر بالكناية مجازاً تعبيرياً في الإشارة إلى معانيه، ولما كانت تلك المعاني من الموضوعي العرفي الاجتماعي المتصل بعالم المرأة (الزوجة) فقد جاءت الكنايات في سياقها الموضوعي نفسه ذاك الذي ألف العربي فيه التكنية عن المرأة بكنايات كثيرة هائلة من دون أن يصرح باسمها مع أن اللفظ في تلك الكنايات مفهوم القصد، لكنه العرف الاجتماعي حين يعنى بتوظيف الكلام في مجازية المعنى في الحياة عامة، فكيف إذا وظف مجاز الكناية في شأن المرأة.. !!!

ومن الخصائص الأسلوبية في هذه الأبيات؛ موضوعية جملة الكناية على مستوى معناها الظاهر المتداول، وكذلك موضوعية الصفة التي جاء الكلام تكنية عنها، فكأن الفاصل بين الظاهر والكناية ليس هو مستوى من التصوير ينفعل بالجمالي ليعبر من خلاله عن الصفة المقصودة إيحاءً. (فغير مليمة) واقع مباشر تعبر عن (حسن السيرة) ولا شك في أنَّ الذي لايلام على أفعاله ذوسيرة حسنة وهذا واقع موضوعي. وهذا يصح على (ولا بذات تقلتِ) وكذا (ولا بذات تلفتِ) وكذا (لا سقوطاً قناعها). لأن الشاعر معني بإيضاح الظاهر في سياق الفني المباشر على معطيات الفطرة والعاطفة المباشرتين.

ومن الخصائص الأسلوبية أيضاً؛ الصدور عن بنية الكناية عامة في سائر القصيدة حتى لا تجد بيتاً واحداً يخلومن كنايتين، واستعمال بعض أساليب البيان في بعض الأبيات جاء صادراً عن الكناية من ذلك أن التشبيه في البيت الخامس الذي يقول:

كان لها في الأرض نسياً تقصه ... على أمها وإن تُكلمك تبْلتِ

هو تشبيه تمثيلي يشبه حال نظرها الدائم في الأرض فرط حيائها بمن أضاع شيئاً في الأرض فهو يمعن النظر في الأرض باحثاً عنه، إذ وجه الشبه هنا الحياء، ولما كان كذلك فقد ختم البيت بكناية عن الحياء في (وإن تُكلمك تَبْلتِ) وكذلك التشبيه في البيت السابع لأن قصد التكنية هو الذي يحقق فائدة المعنى التي يذهب إليها الكلام وليس أسلوب التشبيه.

وكان مجيء جملة الكناية في سياق التركيب أكثر منه في الكلمة المفردة يحقق للأديب الإحتفال بالقصد المباشر الذي يذهب إليه اللفظ ولاسيما في معانيه التوجيهية، ثم يرتفع عليه إلى المعنى الذي قد يأتي توجيهياً هو الآخر فتتحق الإفادة على نحو أشمل في المعاني التربوية الأخلاقية كما هنا أو في السياقات المماثلة.

ومن الخصائص الأسلوبية أيضاً (الترادف مع الظاهر في اللفظ) أكثر من المجاورة لأن نص جملة الكناية في معناه الظاهر يرادف المعنى الكنائي أحياناً ولا يجاوره دائماً، كما في الإستعارة مثلا، ففي **﴿اشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾** نقرأ الفعل (اشتعل) مجاوراً للفعل (ابيضَّ) من جهة ابيضاً شعر الرأس عند المشيب، وهو معنى موضوعي يجاور معناه الاستعاري الذي يبني رؤى مجاورة وعالماً مجاوراً في الفعل (اشتعل) فالمسافة بين (ابيضَّ) والأخرى (اشتعل) مفصولة بأداء فني جمالي أبدع تصوراً مجاوراً مختلفاً مغايراً يشف عن الذات في المعنى الذي توحي به، كما يشف عن المعاناة التي كانت على الواقع بحيث بعثت على القول بـ(اشتعل) في معنى (ابيضَّ) لأن اشتعل مجاور مبتكر يتناسب مع حال التعبير عن الألم المبتكر... الألم الجديد؛ وفي الآداب ومنها الشعر يحفل بالمجاز ومنه الكناية بالمعنى المبتكر الذي يعبر عن المعاناة المبتكرة، إذ لا يشعر الأديب بالانفتاح على الفعل والإنجاز في الأداء إذا عبّر عن معاناته المبتكرة التي لا يشاركه في ألمها أحد سواه بكلام استهلكه السابقون، بل يلزمه كلامه الذي يصدر ابتكاره عن ألمه وهو يعاني الارتقاء على الواقع بإنجاز واقع فني مدهش عبر نص استثنائي لكن بعض الكنايات لا تحفل بهذه المجاورة، بل ترادف الواقع وكأنها تكرره من وجه آخر، لأن (طويل النجاد) و(طويل القامة) مترادفتان وكذلك (كثير الرماد) و(الكريم) وكذلك (تبيت بعيد النوم تهدي غبوقها لجارتها) وبين (امرأة كريمة) وهذا ما يفسر أحياناً الأغراض التوجيهية لبنية الكناية.

ولهذا كانت بنية الكناية أكثر أساليب البيان احتفالاً بالظاهر وعناية بالأغراض الموضوعية التوجيهية عند البلاغيين. وهذا الاحتفال قاد إلى سمتين رئيستين تؤديان إلى شكل من الترادف بين لفظ الكناية اللازم والمعنى الكنائي الملزوم حتى رأى بعض البلاغيين أن الكناية ليست من المجاز لنزعة الأداء الموضوعي البادية عليها، وهذه الحال لا تخص أسلوبية الكناية بخصائصها الفنية إنما تتصل بالتوظيف التوجيهي للأسلوب، وهو ما أشار إليه كثير من الدارسين من أن الكناية ((كانت ميداناً رحباً وجد فيه الشعراء مكاناً للتعبير عن القيم العربية أو بالأحرى عن الحياة العربية في البيئة والإنسان والحيوان لأن طبيعة بنية الكناية مستمدة من هذه الأشياء. كما استعمل أسلوب الكناية غالباً في الأوصاف المعنوية؛ كالكرم والعفة والشجاعة

والبخل. وربما لجأ الشاعر إليه خاصة في حديث العفة والأعراض، لأن الحديث عنها لا يقبل التصريح لما فيه من الأسرار التي يجب سترها)).

وإذا كانت هذه من الخصائص الأسلوبية لبنية الكناية في الشعر العربي الجاهلي كما في الشعر العربي القديم؛ وفي الخطاب الأدبي التقليدي عند العرب، فإنها في كلام الأدباء المعاصرين اليوم؛ في الشعر والنثر تتصف بسمات مغايرة تنزع نحو التجديد وتحتفي بالغني، برغم ظاهر الأداء المباشر على كلام النصّ الإبداعي. وفي ضوء هذه النتيجة التي وقفت عليها في قراءة النصّ الإبداعي المعاصر، سأقرأ نماذج صدرت في لغتها الفنية عن كلام الكناية، لا ستشراف فاعلية هذا الأسلوب عند المحدثين المعاصرين، ولاسيما أن بعض النقاد، لا يرى في بعض أساليب البلاغة منهجاً أو طريقة تستجيب لقراءة النصّ الإبداعي الاستثنائي قراءة تحليلية معمقة؛ وهو رأي غير دقيق دائماً.

* قصيدة الفجر للشاعر كاظم الحجاج تقول[١٥]:

ما لم تغادر الطيور أعشاشها
ما لم يخرج الفلاحون والرعاة إلى الحقول
والعمال إلى المصانع
ما لم تمسح الأمهات نومهن
ويشعلن نيران المواقد
ما لم تفتح الجميلات ـ كل الجميلات ـ عيونهن
ثم يتثاءبن في وجه الكون...
ويبتسمن.
ما لم يحدث كل ذلك في كل يوم
فإن صياح الديك وحده
لن يصنع فجراً جديدا.

لم تستثمر أبيات القصيدة الأحد عشر أسلوباً في أداء المعنى الشعري غير فن الكناية، حتى أضفى نمطاً إيقاعياً صادراً عن المعنى وليس عن اللفظ، وهو أعمق الأنماط إيحاءً فنياً وأدلها تعبيراً إذ يكتسب النصّ في خلاله وحدة عضوية وشكلاً من التماسك يصير فيه النصّ بنية واحدة، قد تحذف منها ما لا ينتقص بحذفه المعنى العام، ولكن بعد حذفه يكون النصّ أكثر ثراءً بالمعنى الشعري، وأعمق بنية في التصوير والإيحاء.

عنوان النصّ هو (الفجر) وكل شطر في القصيدة يعبر شعرياً عن معنى الفجر، ثم أن (الفجر) العنوان هو كناية في صفة (البداية) في معنى الأشياء انطلاقاً نحوخلق الحياة، ثم يأتي كل شطر بعد ذلك معبراً عن هذا المعنى في خلال كناية عن صفة من صفات (الفجر/ البداية) إذ يستمد كل شطر باعث معناه الشعري من روح العنوان وعنه يصدر فكأن العنوان جذع النصّ الذي يغذي الأغصان والأوراق والأثمار تلك الأثمار التي هي (المعنى الشعري) في الإنبات؛ وهكذا نقرأ الأشطار انطلاقاً من العنوان على النحو الآتي:

- ما لم تغادر الطيور أعشاشها فجراً لتبتكر عالماً جديداً فإن صياح الديك لا يصنع

فجراً.

- ما لم يخرج الفلاحون والرعاة إلى الحقول فجراً ليبتكروا ثمراً جديداً فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم يخرج العمال إلى المصانع ليبدعوا إنتاجاً جديداً فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم تمسح الأمهات نومهن فجراً لخلق حياة جديدة فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم تشعل الأمهات نيران المواقد فجراً باتجاه شمس جديدة فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم تفتح الجميلات عيونهن فجراً لإنجاز حلم جديد فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم تتثاءب الجميلات في وجه الكون فجراً لطرد غواية الظلام فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم تبتسم الجميلات في وجه الكون فجراً لبزوغ أمل جديد فإن صياح الديك لا يصنع فجراً.

- ما لم يحدث كل ما يصنع الفجر.... فإن صياح الديك لا يصنع فجراً......

- صياح الديك وحده لا يصنع الفجرا فجراً......

هنالك واقع يصنع الحقيقة، وهناك لفظ يعبر عن معنى الواقع، وهنا كناية تضمر معناها الشعري بوصفه واقعاً مجاوراً وليس مرادفاً إذ الكناية هنا أداء مجازي.

ومن ثمَّ فإن من خصائص أسلوبية الكناية في هذا النصّ؛ صدور المعنى الشعري عن مجاز الكناية من العنوان إلى الشطر الختامي؛ بما جعل بنية الكناية في كل القصيدة تضفي على السياق النصّي كله نمطاً من الإيقاع صادراً عن أسلوب أداء المعنى الشعري. ومن الخصائص الأخرى؛ أن الكناية أكسبت القصيدة وحدة عضوية بصدور الأبيات عن العنوان، وباحتفال الأبيات برؤى ختام القصيدة على النحوالذي أشرت إليه بما تحيل المتلقي إلى النصّ كله، إذ هو يبث معانيه في سياق بنيته كلها، إذ يتصل كل شطر بسائر الأشطر بنسغ حي هو الوحدة العضوية المتخلقة في بنية الكناية، وهذه الخصيصة في أسلوبية الكناية لا تحتفي بها القصيدة القديمة دائماً.

ومن الخصائص الأسلوبية توظيف السياق في التعبير عن المعنى الكنائي بوصفه بنية مجازية ، يجاور المعنى فيها الواقع ولا يرادفه، لأن الشاعر لم يكن معنياً كثيراً بمرادفة الواقع في أعرافه وتقاليده، قدر عنايته بالإيحاء الفني الذي تبثه بنية الكناية في مكونات النصّ المجازية كلها.

والنفي الواقع على بنية الكناية في كل أشطر القصيدة سمة أسلوبية في الجمل الكنائية في كل القصيدة. وكذلك كون جمل الكناية فعلية وليست إسمية في كل القصيدة يجعلها أكثر إيحاءً بفاعلية المعنى الكنائي بصفته الدرامية المجاورة للواقع وليست المرادفة له. وكذلك كون الأفعال مضارعة وليست ماضية يجعل الإيحاء بالمعنى الشعري المستشرف للقادم إيحاءً تأو يلياً وليس موجهاً بسيطاً.

وفي (قصيدة الضربة) أو الأداء الشعري الموجز الذي يتشكل فيه النصّ في خلال أشطر قليلة جداً، وأحياناً في خلال جملتين أو ثلاث، يصدر كثير من شعراء

(عمود التفعيلة) عن أسلوبية الكناية في بناء أسلوبهم الشعري على نحو لافت للنظر، ويعد الشاعر العراقي كاظم الحجاج أنموذجاً لافتاً للنظر في هذه الإتجاه؛ وسأقرأ نماذج من شعره في سياق هذا النمط الأدائي في مجموعته ((غزال الصبا))[١٦]:

يقول تحت عنوان (توحيد):

((يا قريتنا.../ لمي أبناءكِ/ أيّاً ما كانوا/ أو في أي مكان...

يا قريتنا..../ مجد الرمانة حبُّ الرمان))

فالعنوان (توحيد) كناية في معنى الإنتماء... انتماء الشيء لما يكمله أو انتماء الإنسان للآخر في خلال معنى الإنسان، فالتوحيد كناية في معنى اعتقاد الروح باكتمالها بمحبة الآخر، كناية في معنى النبض بوصفه النسغ المغذي للبنية كلها وليس لجزء مقطوع فيها، ثم يلد التوحيد في سياق أسلوب الكناية، أسلوبية كنائية هي هذا النصّ ((الضربة)) في خلال كنايتين الأولى ((ياقريتنا.../ لمي أبناءكِ/ أيّاً ما كانوا/ أو في أي مكان)) إذ ينادي الشاعر المكان بنبضه أن ينبض بـ((التوحيد)) نداءً ينتج غاية الواقع ولا يرادفه، فالكناية هنا تقول الواقع لتقصد معناه.. لتقصد التوحيد. أما الكناية الثانية ففي قوله: ((يا قريتنا..../ مجد الرمانة حبُّ الرمان)) إذ تقول الكناية هنا معناها الشعري لتقصد ناس القرية في هذا العالم، فالتشبيه الضمني بين الكنايتين جعل الكناية الثانية انفعالا في معنى الأولى ونشيداً متخيلا له....

ويقول تحت عنوان ((تجنيس))[١٧]:

((أجمل موت للسكر/ في أقداح الشاي/ ولهذا..../

ما أحلى ذوبان الشعراء.. !!))

إذ يتضمن النصّ ثلاث كنايات **الأولى** هي العنوان ((تجنيس)) في معنى الثنائية (جنس ما + جنس ما غيره) إذ يقع كل طرف على مبعدة من الطرف الآخر في الشكل والمعنى ولكن الكناية تريد لطرفي التجنيس أن يكونا ضفتي نهر، يجري الماء بينهما بوصفه أسلوبية المعنى الشعري، وحين يأتي إلى النصّ صدوراً عن العنوان، فسيجعل طرفي الثنائية كنايتين **الأولى** ((أجمل موت للسكر/ في أقداح الشاي)) **والثانية** ((ما أحلى ذوبان الشعراء)) فالكناية الأولى من جنس الكناية الثانية ولكنها متميزة منها، في أن الأولى تبدع الواقع المباشر معنى شعرياً تبوح به الكناية. أما الثاني فتبدع الخيال التأويلي معنى يقرأ الواقع في خلال كلام الكناية الذي هو استعارة ولكن السياق يعرضها في أسلوب كنائي، مع أن كلمة ((موت)) في الأولى ثم كلمة ((ذوبان)) في الثانية هما مرتكز أداء استعاري ولكن الانتقال بالواقع المباشر إلى مستوى التأويل الكنائي جعل الإستعارة كناية، لأن الشاعر يبوح بالواقع ويصرح بمشهد منه مباشرة جاعلاً منه قصداً تأويلياً وليس واقعاً موجهاً لمعنى تربوي أو أخلاقي، كما في الكنايات القديمة، فالشاعر هنا يخلق الفني المدهش من بنية الواقعي المباشر، جاعلاً من المباشرة بنية تخييل تبعث على الإدهاش الفني قبل التصريح الموضوعي.

ويقول تحت عنوان ((تحرير))[١٨]:

((الدمعة ماء مسجون
ينتظر الحرية
من حزن.. قادم !!))

فالعنوان ((تحرير)) بالتنكير وليس بالتعريف، كناية في معنى امتلاك الذات كينونتها، من بعض معانيه الحرية ، فالعنوان أسفر عن النصّ، كما أن النصّ أفصح عنه عنوانه، فنيّاً إيحائياً وليس منطقاً عقلياً، مع أن السهو لة البنانية والموضوعية تضع النصّ في سياق السهل الممتنع، إلا أن بنية الكناية التي صدر النصّ عن أسلوبيتها أضفت عليه إدهاشاً خاصاً، ذلك أن التشبيه في ((الدمعة ماء مسجون)) يشي بإيحائه الفني في الاستعارتين الآتيتين ((ينتظر الحرية)) ((ومن حزن قادم)) فانتظار الدمع للحرية ثم قدوم الحزن لتحرير الدمع استعارتان ترفعان التشبيه إلى مستوى كلام الكناية، لأن الشاعر هنا يصور واقع الذات المثقلة بالدمع وبالحزن معاً، مفصحاً عن معنى التحرير الذي هو تنفيس عن الاحتراق وانتماء للتجليات، وإيجاد لفاعلية الأشياء في الذات المبدعة، يفصح عن كل ذلك في خلال بنية كلام الكناية؛ كأن الدمع إذ يحرر الذات من ربقة الحزن يفتح لها أفقاً أوسع.

ويقول تحت عنوان ((لولا))[١٩]:

أجمل بيت فوق الأرض
.. التفاح
لولا...
أن الساكن... دود !!!

كأن (لولا) تضمر ثنائية الأداء الكناني من جهة كونها أداة امتناع لامتناع إذ امتنع التفاح أن يكون أجمل بيت كما امتنع غياب الدود عنه...

إذ تصدر بنية الكناية عن العنوان حتى كأن (لولا) تساوي (نص الكلام) بما جاء فيه هذا النصّ قراءة في التكنية عن خصيصة أسلوبية يفصح عنها (لولا) العنوان إفصاحاً شعرياً. إذ المعنى الشعري هو الإنسان لأن أجمل بيت فوق الأرض الإنسان لولا أن الساكن (موت) ولما كانت أسلوبية الكناية ترتفع بالمعنى المباشر الذي تقصده إلى مستوى التأويل بما يجعل النصّ واقعاً يقول خيالاً من دون أن يتبرأ الواقع من الخيال الذي يوحي به، لأن لفظتي (التفاح) و(الدود) على المستوى الواقعي تفصحان عن (الإنسان) و(الموت) ومن تجليات أسلوبية الكناية هنا تلك الإيحاءات التي تحيل ((رمزية التفاح)) إلى الجنة والنزول عنها وآدم والبدء الأرضي أو آدم والختام السماوي، كما أن الدود يحيل إلى المضمر الذي نجهل كنهه، والغياب القادم على ذلك المضمر أو القدرة الفاعلة في المضمر تلك التي تحتوي الإنسان وترتفع أحياناً على ختام حضوره الجسدي على هذه الأرض.

إن الكناية عن صفة (الفناء) أو (الغياب) في خلال كلام الكناية هنا لم يحدث عرفياً أو موضوعياً أو أخلاقياً برغم احتفاله بهذه المعاني من جهة الإيحاء، بل جاء إحداث المعنى أداء فنياً فيما يشبه البعد الرمزي ولاسيما في (التفاح) و(دود) لأن الشاعر معنيّ بالإبداع أكثر من المجاورة وبالخلق أكثر من المرادفة. إن التفاحة في

ختامها المكتنز بالدود واقع يحيل إلى الإنسان في قبره المكتنز بالدود هو الاخر، غير أن المعنى الشعري لا يذهب إلى التفاح الغذائي ولا إلى الدود الحيواني، كما لا يذهب دائماً إلى الإنسان الموضوع ولا إلى القبر الأرضي، إنه يشي بالروح في أزليتها، كما يشي بالفني في جماليته.

ويقول تحت عنوان ((رفض))[٢٠]:

ارفض!!
يستطيع حتى الكرسي
أن يرفض بديناً ـ يجلس عليه ـ
بأن...
يكسر نفسه!!

العنوان ((رفض)) كناية في معنى ((ثبات)) لأن النصّ الصادر عن العنوان يريد من الرفض تعبير الذات عن ثباتها على فطرة عدم الاحتلال، الذات غير الخاضعة لأي احتلال تثبت على فطرتها متمردة على كل احتلال. والنصّ هنا بكل بنيته، يجاور الواقع ولا يرادفه برغم أن الكرسي واقعاً قد ينكسر بالثقل الهائل المتمرد على حدود تحمله لكن الكناية ارتفعت بالكرسي لتقصد الضمير المخاطب بفعل الأمر ((ارفض)) إذ الكرسي جاء كناية عنه، ولينتقل بالتأويل إلى معنى الثبات في الإنسان.

إذا كانت الكناية في النصّ القديم ترادف الواقع أحياناً، فإنها في الشعر الحديث تجاور ذلك الواقع بواقعها الفني المبتكر، وإذا كانت في بعض أمثلتها عند القدماء تجاور الظاهر بالفني المضمر، فإن بعض نماذجها في الشعرية الحديثة تخلق الواقع وهي تصور الكيفية التي تتخلق فيها بنية التكنية في مظاهر ذلك الواقع، وفي هذه النماذج تتداخل الكناية مع الرمز أكثر من تداخلها مع المجاز ولا سيما في الإستعارة، ولعل الباعث الفني في هذا الإتجاه يصدر عن توخي الشاعر الحديث الأداء الفني ابتكاراً عبر خصائص أسلوبية مائزة تؤسس لأسلوب ذلك الكاتب في نصه ، كما في الكناية في شعر كاظم الحجاج في النماذج السابقة وفي الكثير من تجاربه الأخرى.

كأن الشعراء الملتصقين بالواقع؛ ناساً وتجارب ومظاهر وتجليات من دون الانتماء الحاد لأفق أيديولوجي أو مذهبي أو حزبي، إنما هم يصدرون عن هموم المجموع المتخلقة فيهم وعن أو جاع الأشياء المتجزرة في مجساتهم وعن مسافات الغياب المعلقة في آمالهم.. وعن... وعن.... فهم إلى الطفولة بمعنى البراءة أقرب منهم إلى الواقع بمعناه المتعقل المحسوب منطقياً.. أولئك الشعراء غالباً ما تجد الكناية إلى كلامهم سبيلا في خلال خصائص أسلوبية تؤسس لمنحى من أساليبهم عبر الكناية بوصفها عنصر أداء إبداعي، ولهذا نجد لغة الكناية لافتة للنظر عند الشنفرى من وجع الريادة الأول مثلا كما نقرأ منها اليوم عند أمل دنقل وعبد المعطي حجازي وعبد الله البردوني وكاظم الحجاج وحسن عبد الله وأحمد مطر ومظفر النواب ونزار قباني وكثير من المبدعين من وجع الريادة الراهنة اليوم.

يقول حسن عبد الله تحت عنوان ((غربة))[٢١]:

شجرتا نخيل/ مقيمتان في محلة الحمراء من بيروت.
في زحمة من المحال والبيوت/ لم أتعود أن أراهما
كنت أمر بهما ، بينهما/ كل صباح../ كل صباح كنت لا أراهما
واليوم.../ لا أدري لماذا اقتربت إحداهما مني ووشوشتني:
- أنا سعاد./ - أنا حسن./ وكانت الأخرى تسمى هند !!
شجرتان./ غريبتان./ مثلي أنا./ مثلي هنا ، والآن./ حيث لا/ تألفني/
ولا آلفها/ مساكن/ وحيث لا/ يألفني/ ولا/ آلفهم سكان.

القصيدة هي التي أنجبت العنوان ((غربة)) هنا كما في كل الشعر الإبداعي الجديد والعنوان يكني عن القصيدة إيحاءً ، كما تكني القصيدة عنه أداء فنياً أو جمالياً نقرأه بالتأويل . فالغربة كناية عن أنا الشاعر في غيابها المتفرد عن ضياع الواقع وبحثها الدائب عن إيجاده، لأن الغريب همه أن يجد وأن يوجد، والقصيدة بعض من هذين. كما أن الغربة كناية عن المرأتين (سعاد وهند) إذ هما لم تكونا موجدتين عنده إلا بعد أن وجدهما فالقصيدة تكني عن غيابهما عنه سابقاً أو غربتهما فيه ماضياً.

((شجرتا نخيل)) هي البنية الكنائية التي صدرت عنها القصيدة كلها وهما أولاً استعارة تصريحية ولكن الإستعارة ارتفعت فصارت كناية لأن كل كناية هي استعارة والعكس لا يصح دائماً، لأن الكناية تنفصل عن الإستعارة بالتصاقها بالواقع وظهورها فيه وصدورها عنه، فهي أولاً ابنة الظاهر المباشر المقصود فيه، ثم بتعدد خصائصها الأسلوبية في بناء لغة الإستعارة عبر سياق النصّ كله تتضح قصديتها وإفادتها المعنى عبر الكناية قبل الإستعارة. إذ أخذت القصيدة بالتشكل بعد كناية المستهل في سياق من الحكاية إلى أن يصل إلى الختام الذي يشترك فيه معهما بمعنى الغربة (حيث لا تألفني ولا آلفها مساكن وحيث لا يألفني ولا آلفهم سكان).

كأن بنية الكناية هنا تصدر عن لفظ الواقع ولكنها تعني كلام الخيال وتبوح باسم الظاهر ولكنها تقصد انفعالها المضمر، وهي تجعل نسغ التكنية يسري في سياق ألفاظها من العنوان إلى الختام، موحياً بالتأويل إيحاءً تخييلياً وليس توجيهياً موضوعياً؛ إن نزعة الطفولة في الكناية تجعلها تقول الظاهر ببراءة فنية يؤولها المتلقي.

ويقول أيضاً في قصيدة تحت عنوان ((النورس))[٢٢]:

تأملي جمال هذا الطير.../ فوق البحر/ لاحظي سكونه العميق/ وانسيابه الطليق/ في هواء هذا العصر/ كم أود لو....
أحسنت... أنت تقرئين أفكاري../ نعم../ نعم..
هذا هو الطير الذي يسمى نورساً/ وجمعه: نوارس !!!

العنوان هنا كما في الشعر الجديد يشي بنبض النصّ كله ، فإذا قرأت النصّ أحسست فنياً وشعرت تخييلياً بالنسغ الفني الذي يصل العنوان بكل جملة في سياق النصّ. وفي هذا الإتجاه فالنورس في النصّ إيحاء بمعنى المرأة التي يحاورها الشاعر في كل القصيدة إنه كناية عنها، ثم أن الأبيات (تأملي....) و(لاحظي....) هي التي تكون عن صورة الحب في قلبيهما (الشاعر + المرأة) فالواقع الذي عليه النورس في أفق البحر هو حقيقة مقصودة وهي مباشرة، ولكنها في القصيدة لدى

الشاعر ولدى المرأة أيضاً وكل المتلقين أحياناً، لا تحقق أثراً في الذات الإنسانية المستقبلة إلاّ حين تصل حال الشاعر وحبيبته بالنورس إذ هما يبحثان عنها لحياتهما ،لأن حرية النورس مفتقدة عندهما هما كنيتان عن غيابها عنهما بالإشارة إلى حرية النورس، ثم تأتي الأبيات الأخرى لتكشف القصيد في ((كم أو د.....)) و((أحسنت......)) فكأن المضمر المحذوف عن ظاهر النصّ الذي رسمه الشاعر نقاطاً على بياض الورقة يحيل المتلقي إلى فاعلية الكناية في النصّ كله، كما أن بنية الاستفهام تشي بذلك على نحوأعمق تأويلا. وفي البيتين الأخيرين (هذا هو ...) و((جمعه نوارس...)) كناية عن توقهما إلى معنى الحرية في ذلك المفرد ((النورس)) ومعنى الحرية فيهما بمعنى في الناس ((نوارس))... فكأن كلام الكناية في القصيدة الحديثة بقدر ما يحيلك إلى الواقع مباشرة يرتفع بك إلى تأويله في لحظة التلقي نفسها، لأن القصدية التي يذهب إليها الأداء الفني في الشعر أو النثر تحيل المتلقي إلى معنى الإفادة الفنية من كلام الكناية وليس معناها الموضوعي الذي حفلت به لغة الكناية في الشعر القديم بما صارت أغراضها تصدر عن تلك النزعة الموضوعية، في وجودهما الكثيرة: الاجتماعية أو الأخلاقية أو العرفية وغير ذلك ولكن الفنية ليست الغاية الأولى ولا الجمالية الخالصة الهدف الأسمى فيها.

وإذ نقرأ الكنايات في النصوص القصدية ((قصيدة الضربة)) الآتية للشاعر كاظم الحجاج على سبيل المثال تتضح الفاعلية الفنية العالية مع صدورها عن الواقع، غير أن الشاعر يرتفع عليه إبداعياً ومن ثمّ تأويليا وخيالياً وغيرهما كما في[٢٣]:

يقول تحت عنوان ((أعمار)) في الكناية عن ((عمر الإنسان المستعبد))

أعمار الخرفان

تتراو ح ما بين...

الراعي.. والجزاري

إذ النصّ صادر عن الظاهر وذاهب إلى المباشر ولكنه في الوقت نفسه مرتفع بمجاز الكناية ليتضمن الإيحاء بكل ((عمرٍ مستعبد)) بسطوة القوي بدءاً من أعمارالخرفان تعبيراً عن أعمار الإنسان.

ويقول تحت عنوان ((تعكير)) في الكناية عن ((أثر انعكاس الخطايا)) ((فالتعكير)) أثر الفعل الخاطىء أو انعكاس له في[٢٤]:

ما أسهل ان يلقى حجر في الماء

ليشوّه وجه البدر.

تعكير صفو الماء في الليلة المقمرة بإلقاء الحجر فيه وتضييع صورة البدر الجميل. واقع مباشر شائع حين تنكسر الذات حزناً فتبحث عما يماثل انكسارها فتعكر حتى صورة البدر المرسومه على صفحة خدّ الماء الصافي. لكن الشاعر يكني بكل هذا عن صفحة الذات الإنسانية حين يتهشم صفوها بارتكابها ما لا طفولة فيه ولابراءة.. بارتكابها وجع الخطايا...

ويقول تحت عنوان ((نقد ذاتي)) في الكناية عن ((الحياء الإنساني)) المبتعد عن آثام الخطايا[٢٥]:

إني....

رجل...

يخجل...

مني.....

ويقول تحت عنوان ((شفافية)) في الكناية عن ((ضياع من يسكن في صفائه)) في الكناية عن انكشاف الصفاء، كأن الإنكشاف يجعله مهداً بالغموض لأن الغموض حدود هائلة الإبهام إذ يقول[٢٦]:

النهر الصافي جداً

أسماكه مهددة.

فما هو غير صافي يهدد كل صافٍ، فالطفولة يهددها العالم المثخن بجراح الغموض، فواقع كلام الكناية هنا مجاز كنائي في معنى ((انكشاف الصافي)).

يقول الشاعر العراقي المغترب عبد الأمير جرص تحت عنوان ((أصابع))[٢٧]:

١- قديماً كنت بينكم.

٢- أو اه !! كم كنت وحدي !!!

٣- كنتُ أعدكم بأصابعي.

٤- أما أنتم فلا تعدون سوى أصابعكم.

٥- قد أكون مخطئاً وقد لا أكون !!!.

٦- (١، ٢، ٣، ٤، ٥) خمسة لا غير... خمسة وحسب.

٧- سيداتي.. آنساتي.. سادتي:

٨- أنصحكم بأن تعيشوا بيد واحدة.

٩- لأن اليد الواحدة... لا... تصفق.

فالعنوان ((أصابع)) في سياق النصّ يوحي بالكناية عن التفرق أو عن الغربة بوصف الغربة أو جع معطيات التفرق. فالبيتان الأول والثاني كناية عن الاغتراب ثم في البيتين الثالث والرابع كناية عن الاغتراب أيضاً، مع أن (كنت بينكم) تحيل كلام الكناية في البيتين إلى اغتراب المتفرد، أم (أعدكم بأصابعي....) فتحيل كلام الكناية إلى غربة المنفصل المحمل بألم المطرود. وفي البيت الخامس كناية عن اغتراب الذات عن الحقيقة المنشودة إيحاءً بانشطارها. وفي البيت السادس كناية عن التفرق الموصل إلى الاغتراب. أما الختام في السابع والثامن والتاسع فإيغال في الإيحاء بمعطيات الاغتراب، وجملة (اليد الواحدة لا تصفق) سخرية من قصد وجه الاغتراب من الآخر وليس من الغائب في الاغتراب، وقالها عبد الأمير قبل أن يوغل في الغربة بمعناها المكاني أيضاً.

كثيراً ما يصدر الشعراء المعاصرون المحدثون عن كلام الكناية في التعبير عن فنية المعنى الشعري؛ أداء وابتكاراً، وكأنهم في هذا الأسلوب حين يقولون الواقع مباشرةً محولين إياه إلى بنية مجاز كنائي في التعبير عن معنى جديد إنما يرفضون صورة المباشرة فيه من جهة ثم يسعون إلى إبداع واقع فني عبر النصّ وفاعلية اللغة إذ تصير عندهم كلاما كنائياً من جهة أخرى.

ثم أن احتفال المجاز بالجملة في سياق الكنائية أوحى للشعراء بالمغامرة في اجتراح المعنى الكنائي حين يصرحون بالجملة في معناها المباشر ولا يقصدون ذلك المعنى ولا يعنون وضوحه إنما يتفننون في قصد الخلق الفني بالارتفاع على المباشرة المعلنة إلى ما يمكن أن توحي به كنائياً.

ثم أن تنوع الأداء الفني بسياق جملة الكناية من شاعر إلى آخر أسهم في إثراء الخصائص الأسلوبية للكنائية التي لم تعد في أطرها القديمة ولا محصورة في أغراضها المباشرة. وكذلك أشار إلى تعدد أسلوبية الكنائية من تجربة إلى أخرى بتعدد تجارب الشعراء الاستثنائيين الذين تجيء السمات الصادرة عن أسلوبية الكناية في كلامهم أداء جمالياً مبدعاً في تعبير المعنى الشعري قبل المعنى الموضوعي.

من كنايات القرآن الكريم:

١. ﴿وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلاً﴾ الفرقان٢٧.
٢. ﴿وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا إِنَّهُمْ لَيَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَيَمْشُونَ فِي الأَسْوَاقِ﴾ الفرقان٢٠.
٣. ﴿الْخَبِيثَاتُ لِلْخَبِيثِينَ وَالْخَبِيثُونَ لِلْخَبِيثَاتِ﴾ النور٢٦.
٤. ﴿وَلا يَأْتِينَ بِبُهْتَانٍ يَفْتَرِينَهُ بَيْنَ أَيْدِيهِنَّ وَأَرْجُلِهِنَّ﴾ الممتحنة١٢.
٥. ﴿وَإِنِّي كُلَّمَا دَعَوْتُهُمْ لِتَغْفِرَ لَهُمْ جَعَلُوا أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِمْ وَاسْتَغْشَوْا ثِيَابَهُمْ وَأَصَرُّوا وَاسْتَكْبَرُوا اسْتِكْبَاراً﴾ نوح٧.
٦. ﴿فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلا جَانٌّ﴾ الرحمن٥٦.
٧. ﴿إِنَّمَا يَسْتَجِيبُ الَّذِينَ يَسْمَعُونَ وَالْمَوْتَى يَبْعَثُهُمُ اللَّهُ ثُمَّ إِلَيْهِ يُرْجَعُونَ﴾ الأنعام٣٦. كناية بالتعريض.
٨. ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ طه٥.
٩. ﴿وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ﴾ المؤمنون٥.
١٠. ﴿وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ*فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ﴾ المسد٤-٥. كنى بحمالة الحطب عن امرأة أبي لهب اشعاراً بمصيرها.
١١. ﴿هو الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ﴾ الأعراف١٨٩.
١٢. ﴿إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ﴾ ص٢٣.
١٣. ﴿قَالَ لَقَدْ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعْجَتِكَ إِلَى نِعَاجِهِ﴾ ص٢٤.

١٤. ﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هو فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ﴾ يوسف٢٣. المراودة عن النفس: كناية عن طلب الجماع.

١٥. ﴿لاَّ تُوَاعِدُوهُنَّ سِرّاً﴾ البقرة ٢٣٥.

١٦. ﴿فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلاً خَفِيفاً فَمَرَّتْ بِهِ﴾ الأعراف ١٨٩.

١٧. ﴿أَو جَاء أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ﴾ المائدة ٦.

١٨. ﴿فَكَيْفَ إِذَا تَوَفَّتْهُمُ الْمَلَائِكَةُ يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَدْبَارَهُمْ﴾ محمد٢٧.

١٩. ﴿أَوَ مَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهو فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ﴾ الزخرف ١٨. كنى عن المرأة بمن ينشا في الحيلة.

٢٠. ﴿وَالأَرْضُ جَمِيعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسماوات مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ﴾ الزمر٦٧. كناية عن سلطانه وعظمته وجلاله، كما نقول: الأمر بيد فلان.

٢١. ﴿يَحْسَبُونَ كُلَّ صَيْحَةٍ عَلَيْهِمْ﴾ المنافقون٤. كناية عن الخوف والفزع.

٢٢. ﴿وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحاً﴾ لقمان١٨. تصعير الخد: امالته، وذلك كناية عن الكبر.

٢٣. ﴿وَلَمَّا سُقِطَ فَي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْا أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّوا قَالُوا لَئِن لَّمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ الأعراف ١٤٩. سقط في أيديهم: كناية عن الندم، لأن النادم يعض على يده، فكأن فمه سقط في يده.

٢٤. ﴿وَحَمَلْنَاهُ عَلَى ذَاتِ أَلْوَاحٍ وَدُسُرٍ * تَجْرِي بِأَعْيُنِنَا جَزَاء لِّمَن كَانَ كُفِرَ﴾ القمر١٣-١٤.

٢٥. ﴿مَّا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ كَانَا يَأْكُلاَنِ الطَّعَامَ ﴾ المائدة ٧٥.

٢٦. ﴿وَلاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ﴾ الإسراء٢٩.

٢٧. ﴿وَمَا جَعَلْنَا الْقِبْلَةَ الَّتِي كُنتَ عَلَيْهَا إِلاَّ لِنَعْلَمَ مَن يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّن يَنقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ﴾ البقرة ١٤٣.

٢٨. ﴿وَلَمَّا جَاء أَمْرُنَا نَجَّيْنَا هو داً وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ﴾ هو د ٥٨. قيل الأمر هنا كناية عن العذاب. وكذا الآية التي بعدها.

٢٩. ﴿إِنَّهُ قَدْ جَاء أمر رَبِّكَ﴾ هو د ٧٦.

٣٠. ﴿وَلَوْلاَ كَلِمَةٌ سَبَقَتْ مِن رَّبِّكَ لَقُضِيَ بَيْنَهُمْ ﴾ هو د/١١٠. قيل: إن الكلمة كناية عن القضاء والقدر.

٣١. ﴿وَأُحِيطَ بِثَمَرِهِ فَأَصْبَحَ يُقَلِّبُ كَفَّيْهِ عَلَى مَا أَنفَقَ فِيهَا﴾ الكهف٤٢.
٣٢. ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي﴾ مريم ٤. وهن العظم: كناية عن ذهاب القوة وضعف الجسم.
٣٣. ﴿يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِهِ عِلْماً﴾ طه/١١٠. كناية عن أمر الدنيا وأمر الآخرة.
٣٤. ﴿وَمَن يُوَلِّهِمْ يَوْمَئِذٍ دُبُرَهُ﴾ الأنفال١٦.
٣٥. ﴿وَإِن يُقَاتِلُوكُمْ يُوَلُّوكُمُ الأَدْبَارَ ثُمَّ لاَ يُنصَرُونَ﴾ آل عمران١١١.
٣٦. ﴿قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ﴾ مريم/٢٠. كناية عن الجماع.
٣٧. ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَن يُجَادِلُ فِي اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَلَا هُدًى وَلَا كِتَابٍ مُّنِيرٍ* ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ﴾ الحج ٨. ثاني عطفه: كناية عن التكبر والخيلاء.
٣٨. ﴿وَضَاقَتْ عَلَيْكُمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ﴾ التوبة٢٥. كناية عن شدة الخوف والحيرة.
٣٩. ﴿وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمَعْرُوفِ وَيَقْبِضُونَ أَيْدِيَهُمْ﴾ التوبة٦٧. قبض اليد كناية عن الشح والبخل، وبسطها كناية عن الجود.
٤٠. ﴿فَمَن فَرَضَ فِيهِنَّ الْحَجَّ فَلاَ رَفَثَ وَلاَ فُسُوقَ وَلاَ جِدَالَ فِي الْحَجِّ﴾ البقرة١٩٧. الرفث: كناية عن الجماع.
٤١. ﴿إِلاَّ لِنَعْلَمَ مَن يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّن يَنقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ﴾ البقرة١٤٣. كناية عن الارتداد عن الدين.
٤٢. ﴿وَمَن يَنقَلِبْ عَلَىَ عَقِبَيْهِ فَلَن يَضُرَّ اللّهَ شَيْئاً ﴾ آل عمران١٤٤.
٤٣. ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا﴾ المؤمنون٢٧. فار التنور: كناية عن الشدة، حيث فار الماء في التنور الذي يخبز فيه.
٤٤. ﴿رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ﴾ الفرقان٧٤. كناية عن الفرحة والسرور.
٤٥. ﴿إِن نَّشَأْ نُنَزِّلْ عَلَيْهِم مِّنَ السَّمَاء آيَةً فَظَلَّتْ أَعْنَاقُهُمْ لَهَا خَاضِعِينَ﴾ الشعراء٤.
٤٦. ﴿فَلَا تَذْهَبْ نَفْسُكَ عَلَيْهِمْ حَسَرَاتٍ﴾ فاطر٨. كناية عن الهلاك، لأن النفس إذا ذهبت هلك الإنسان.
٤٧. ﴿وَلَقَدْ كَانُوا عَاهَدُوا اللَّهَ مِن قَبْلُ لَا يُوَلُّونَ الْأَدْبَارَ وَكَانَ عَهْدُ اللَّهِ مَسْؤُولاً﴾ الأحزاب١٥، يولون الأدبار: كناية عن الفرار من الزحف.

٤٨. ﴿وَإِذْ زَاغَتْ الأَبْصَارُ وَبَلَغَتِ القُلُوبُ الحَنَاجِرَ وَتَظُنُّونَ بِاللَّهِ الظُّنُونَا﴾ الأحزاب١٠.

٤٩. ﴿يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَى عَلَيْهِ مِنَ المَوْتِ﴾ الأحزاب١٩.

٥٠. ﴿وَإِذَا لَقُوكُمْ قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْا عَضُّوا عَلَيْكُمُ الأَنَامِلَ مِنَ الغَيْظِ قُلْ مُوتُوا بِغَيْظِكُمْ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ بِذَاتِ الصُّدُورِ﴾آل عمران١١٩.

٥١. ﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِن مَّاتَ أَو قُتِلَ انقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَن يَنقَلِبْ عَلَىَ عَقِبَيْهِ فَلَن يَضُرَّ اللهَ شَيْئاً﴾آل عمران١٤٤.

٥٢. ﴿رَفِيعُ الدَّرَجَاتِ ذُوالعَرْشِ يُلْقِي الرُّوحَ مِنْ أَمْرِهِ﴾ غافر١٥. الروح: كناية عن الوحي.

٥٣. ﴿إِنَّ الَّذِينَ ارْتَدُّوا عَلَى أَدْبَارِهِم مِّن بَعْدِ مَا تَبَيَّنَ لَهُمُ﴾ محمد ٢٥.

٥٤. ﴿وَلَوقَاتَلَكُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوَلَّوُا الأَدبَارَ ثُمَّ لَا يَجِدُونَ وَلِيّاً وَلَا نَصِيرا﴾ الفتح٢٢.

٥٥. ﴿يَوْمَ يُكْشَفُ عَن سَاقٍ وَيُدْعَوْنَ إِلَى السُّجُودِ﴾ القلم ٤٢. كناية عن شدة الهول، وتفاقم الخطب يوم القيامة.

٥٦. ﴿كَلَّا إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّمَّا يَعْلَمُونَ﴾ المعارج ٣٩. كناية عن المني، عدولاً إلى اللفظ الأحسن.

٥٧. ﴿لَتَرْكَبُنَّ طَبَقاً عَن طَبَقٍ﴾ الانشقاق ١٩. أي طبقات في الشدة، بعضها أرفع من بعض الكلام كناية عن الشدة والأهوال.

٥٨. ﴿حَتَّى زُرْتُمُ المَقَابِرَ﴾ التكاثر٢. كنى عن الموت بزيارة المقابر.

٥٩. ﴿وَقَالَتِ اليَهُودُ يَدُ اللهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ﴾ المائدة٦٤. غل اليد كناية عن البخل، وبسطها كناية عن الجود.

٦٠. ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالمَسْكَنَةُ﴾ البقرة٦١. كناية عن إحاطتهما كما تحيط القبة بما ضربت عليه. ومن الممكن أن تكون العبارة استعارة، على تشبيه الذلة والمسكنة بقبة تضرب عليهم.

٦١. ﴿وَلَا تَقْرَبُوهُنَّ حَتَّى يَطْهُرْنَ﴾ البقرة٢٢٢.

٦٢. ﴿إِن تُطِيعُوا الَّذِينَ كَفَرُوا يَرُدُّوكُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ﴾ آل عمران١٤٩.

٦٣. ﴿قُلْ أَنَدْعُومِن دُونِ اللهِ مَا لَا يَنفَعُنَا وَلَا يَضُرُّنَا وَنُرَدُّ عَلَى أَعْقَابِنَا بَعْدَ إِذ هَدَانَا اللهُ﴾ الأنعام ٧١.

٦٤. ﴿فقُطِعَ دَابِرُ القَوْمِ الَّذِينَ ظَلَمُوا وَالحَمْدُ لِلهِ رَبِّ العَالَمِينَ﴾ الأنعام ٤٥.

٦٥. ﴿فعِظوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي المَضَاجِعِ﴾ النساء٣٤. كناية عن ترك الجماع.

٦٦. ﴿قدْ كَانَتْ آيَاتِي تُتْلى عَلَيْكُمْ فكُنتُمْ عَلى أعقابكُمْ تَنكِصُونَ﴾ المؤمنون ٦٦.

٦٧. ﴿أنَا آتِيكَ بهِ قبْلَ أن يَرْتَدَّ إليْكَ طرْفُكَ﴾ النمل ٤٠.

٦٨. ﴿إنما أمْرُهُ إذا أرَادَ شَيْئاً أنْ يَقولَ لهُ كُنْ فيَكُونُ﴾ يس٨٢.

٦٩. ﴿ولْتَنظرْ نَفسٌ مَّا قدَّمَتْ لِغَدٍ﴾ الحشر١٨. الغد: كناية عن يوم القيامة، كنّى عنها بالغد لقربها.

هوامش الفصل التاسع:

(١) ينظر، القاموس المحيط، الفيروزبادي، ولسان العرب، ابن منظور، مادة (كنى).
(٢) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص ٥٢.
(٣) مفتاح العلوم، السكاكي، ص٤٠٢.
(٤) الطراز، يحيى بن حمزة العلوي، ٣٧٩/١.
(٥) مجهو ل البيان، د. محمد مفتاح، ص ٧٨.
(٦) الكناية في البلاغة العربية، د. بشير كحيل، ص ٣٣٥.
(٧) ينظر في هذا الإتجاه، أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، الفصل الخاص بأسلوبية الكناية، ص ٣٠٧-٣٦٥.
(٨) المثل السائر، ابن الأثير، ٣/ ٥٦.
(٩) ينظر، الولن الربيع في أنوار البديع، ابن معصوم المدني، ٦/ ٦٠ – ٦٧.
(١٠) بديع القرآن، المصري، ص ٣٢١.
(١١) أصول البيان العربي، د. محمد حسين الصغير، ص ١١٧.
(١٢) المجازات النبوية، الشريف الرضي، ص ٧١.
(١٣) أمالي القالي، ١٤٩/٢. وينظر، شعر الشنفرى، ص ٩٥ – ٩٦.
(١٤) العضاة شجر عظيم لاتهزه الريح الأ الدبور لأنها ريح ثورية عاتية.
(١٥) الكناية، أساليبها وموقعها من الشعر الجاهلي، د. محمد حسن، ص ٢٠٧.
(١٦) غزالة الصبا، شعر، كاظم الحجاج، ص ١٦.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٣.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٧.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ص١٠.
(٢١) راعي الضباب، شعر، حسن عبد الله، ص ١٧٨ -١٧٩.
(٢٢) المصدر نفسه، ص ١٥٠.
(٢٣) غزالة الصبا، ص٤٩.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ٥١.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٢٦) قصائد ضد الريح، عبد الأمير جرص، ص ٤١ -٤٢.
(٢٧) البلاغة العربية؛ تاريخها ـ مصادرها ـ مناهجها؛ د. علي عشراوي زايد ، ٦٩- ١٧٠.



خلاصات ختام

* إن فنّ البيان بوصفهِ الإبداعي يؤسس، وعلم البيان بكونه البلاغي الإجرائي؛ ينظِّرُ ويتدبر ويستنبط القواعد والأسس والمعايير والمقومات والأساليب وهكذا، هو يكشف في الجديد عن حداثته ويؤشر في القديم لنزعة التقليد والإتباع فيه، ومن ثم يصعب القول: ان فيه تعريفات جامعة مانعة، أو أن فيه حدوداً نهائية، أو معايير فاصلة، لأنه علم يتطور باستمرار.

* إن علم البيان: هو الوعي البلاغي الفني الممنهج، القائم على عدد من المعارف التي تتسع لتتكامل، والذي يعنى بدقة المفاهيم عند القراءة وبالموضوعية والحياد عند التدبّر في الكشف عن معاني النصّ الإبداعي، وبالتأصيل المنهجي العلمي السليم، بما تصل القراءة في ضوء معطياته إلى نتائج علمية في حقل البحث الأدبي، وإلى معانٍ فنية في سياقات التحليل الفني، لأساليب التصوير، وطرائق التعبير، وبما يكون فيه الكلام في فن البيان جديداً، والقراءة البلاغية في علم البيان مستجدة مستجيبة للجديد، وبما تكون فيه طرائق التعبير عن المعنى البياني أساليب كشف عن معنى فني جديد في علم البيان.

* إنّ فن البيان بوصفه إبداعاً أدبياً، في نوع أدبي مخصوص، كان باعثه الرئيس فنياً، كما أن طريقة أدائه أو كيفيتها فنية هي الأخرى، ولهذا تجد الكاتب أو المبدع معنياً بالتميّز من سواه في كيفية القول، ولذا تتباين آلاف التجارب في الأنواع الأدبية، ودائماً نتوقع أن المستقبل سيكشف عن شعراء جدد، يظهرون، وروائيين، وكتّاب قصة، وفنانين في كل أجناس الأدب الكثيرة، لأننا نعرف أو نعي أن البواعث الفنية التي يعيشها المرء تتباين في تأثيرها من كاتب إلى آخر، فربما كانت البواعث متشابهة ولكن درجة تأثيرها ومستوى الإحساس بذلك التأثير ليس واحداً وهو متشابه دائماً، وبتنوعه تتفاوت مستويات الأداء الأدبي.

* إن الحاجة إلى فهم أوسع للبيان فناً، وللبيان عِلماً، صارت ملحّة وضرورية، حتى في المستويات التعليمية التي أجدُني متوجهاً إليها في هذا الكتاب، لأن الذائقة الناشئة في هذه المرحلة تستجيب لنمط من البيان وصورٍ من تحليلاته، وأشكالٍ من تطبيقاته، تتطور معها مستقبلاً؛ في القراءة والفهم. أما التركيز على فهْم السابقين للبيان، من دون إيضاح أسبابه ومعطياتها، وعلله ونتائجها، للدارس المعاصر، لينطلق منها للجديد، فهو تقصير في حق علم لا تستغني عنه شؤون الحياة؛ لا على مستوى الجدّ، ولا على مستوى الفكاهة، لأنه مطبوع في فطرتها.

* منهجية البحث البلاغي عند القدماء وليدة طرائق التفكير عندهم، تلك التي يستجيبون فيها لمعطيات عصرهم، ومقتضيات مرحلتهم، والطبيعة الأدبية أو الفنية أو الثقافية العامة التي ينتمون إليها، وتشكل مرجعيتهم الثقافية في التفكير والبحث والتأليف. ولما عاش الإنسان العربي ومنه الأديب والبلاغي في عصر الإحياء ثم

عصر النهضة وأخيراً عصر الحداثة، متفاعلاً مع معطيات عصر جديد مختلف ومظاهر حياة جديدة لم يألفها القدماء فقد صار طبيعيا أن ينهج في تفكيره مناهجاً لا تشبه مناهج أسلافه، مفكراً بطريقة تختلف عن طرائقهم، بشكل أو بآخر. في كل مناحي الحياة وشؤونها الثقافية، ومنها الشأن البلاغي؛ في فن البلاغة ثم في علم البلاغة بعد ذلك. ولهذا ظهرت دعوات لأعادة النظر في علم البلاغة معاصرة لما صار عليه فن البلاغة من تطور في فنون الشعر وأجناس النثر.

* المعنى البياني؛ هو المعنى الذي يفصح فيه النصّ أو العمل الفني عن معانية، عبر الفاعلية الفنية ذات المعطيات الجمالية للبيان العربي؛ تصويراً أو تعبيراً، بالشكل الذي تكون فيه أساليب البيان؛ من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية وغيرها هي المحرك لتلك الفاعلية الفنية في النصّ، وهذا المعنى في النصّ الأدبي الخالص غيره في النصّ الأدبي التأليفي، فهو في الشعر غيره في نقد الشعر؛ وهو في القصة أو الرواية غيره في مناهج نقدهما؛ المعنى البياني في فنون الأدب الخالص، أداء فني ينتج معناه ويتيح للمتلقي الكشف عن ذلك المعنى، بأكثر من طريقة، لأن الأداء المجازي فيه غير مقيد بما قبل النصّ، إنما هو منفتح على المعنى معبر عنه، انطلاقاً من النصّ. أما في فنون الأدب التأليفي فأنه موظف توضيفاً موضوعياً للتعبير عن قصد.

* التأسيس لفن البيان غير التأسيس لعلم البيان، والطروحات الأولى في فن البلاغة غيرها في علم البلاغة، الفن يصدر عن النصوص الإبداعية الأولى، شعراً كانت أم نثراً، وعنهما يصدر فن البيان، وطروحات فن البلاغة، عن القصيدة الكبيرة والخطبة اللافتة، والوصية المؤثرة والحكمة البليغة والمثل الماثور، والحكاية الفاعلة وغيرها يصدر فن البيان أو فن البلاغة عامة؛ الذات الإنسانية الفاعلة؛ في رؤاها وعواطفها وتجلياتهما هي التي تبدع الفن، وانطلاقاً من تألقها تتأسس لبناته الأولى، ويتصل بناؤها بالعطاء الفني الخالص.

* أما التأسيس لعلم البلاغة ومنه علم البيان، فيصدر عن التجربة المعرفية الواعية في قراءة النصّ الإبداعي الاستثنائي، قراءة تؤسس لعناصر الإبداع، وأسس الأداء الفني، والمقومات التي تضفي على العمل الأدبي خصوصيته الفنية أو هويته الإبداعية، وبقدر تعدد التجارب في القراءة والتحليل البلاغيين، تتضح ملامح علم البلاغة، وأساليبه في الكشف عن فنية النصّ، وبقدر تنوع القراءات النقدية البلاغية وثرائها التحليلي في التعامل مع الأجناس الأدبية، تتكون عناصر علم البيان، وتتضح رؤاها التنظيرية، ورؤيتها التطبيقية.

* ظهرت في الطور الأول من نشأة علم البلاغة، طروحات فردية على غير منهج واحد يجمعها، إنما جاءت إلى الانطباع أقرب منها إلى المنهج الانطباعي المعروف اليوم؛ غير أنها أسست لمقترحات بلاغية، وآراء بيانية، وطروحات في علم البلاغة، صارت في العصور اللاحقة، أسساً لافتة بنى عليها اللاحقون بعض مصنفاتهم، وظلت فاعلة في التفكير البلاغي إلى اليوم، بشكل أو بآخر، لاتصالها بالتعبير عن الفطرة، أو لتوصيفها في توجيه افكار خاصة في علم البلاغة، أو لخصوصيتها في فهم العمل الأدبي، أو قراءة المعنى، الفني منه والمعنى المباشر،

ولما كانت تلك الطروحات فاعلة، فقد شاعت بين البلاغيين بعد أن تحددت مفاهيمها ودلالاتها الاصطلاحية، كما صارت متداولة عند النقاد بوصفها معايير نقدية في قراءة العمل الأدبي، وربما كانت طروحات الجاحظ ولاسيما في كتابيه الشهيرين؛ البيان والتبيين والحيوان، فضلا عما وصلنا من رسائله أنموذجا في هذا الإتجاه. وهو ما أشار إليه السابقون معترفين بريادة الجاحظ فيها، وأخذ به بعض العاصرين بوصفها تمثل، مع الإتجاه العام عند أبي عبيدة في (مجاز القرآن) وعند الأعلام الأربعة السابق ذكرهم في الصفحات القليلة التي مرت، وعند غيرهم في عصرهم - تمثل - منهجاً انطباعياً في الطروحات البلاغية أو في علم البلاغة.

*ولما كانت البلاغة بوصفها فناً تمثل في النصوص الأدبية مقصودة لغايات وأغراض، منها الفني ومنها الموضوعي والوظيفي المباشر، وكذلك البلاغة بوصفها علماً في الطروحات البلاغية الأولى ثم في المصنفات البلاغية إلى اليوم - تمثل - آليات ومناهج متعددة منها؛ الانطباعي والتجميعي والتحليلي الفني والتقعيدي فقد تعددت المصطلحات من حيث الدلالة والتوظيف، ولكنها استقرت وصارت معلومة في دلالاتها عند اللاحقين.

تجربة الرماني في التفكير البلاغي لم تكن تعليمية بقدر كونها فنية تحليلية، لعنايتها بالأداء الفني ومعطياته الجمالية، بما يكون المعنى الصادر عنها مؤثراً في المتلقي، مستدعياً إصغاءه إلى صدق أفصاح الكلام عن صفاء الفطرة أو عمق الكلام في الاشتمال على المعنى، وهنا كان الرماني يؤسس لعلم البلاغة انطلاقاً من فن البلاغة يقدم للقراءة أو الخطاب البياني الرفيع، ولما كان النصّ القرآني العظيم هو ذلك الخطاب، فقد كان الرماني واعياً للمعطيات البلاغية المستقاة من تلك القراءة، ولعمق طروحاته في رسالته فقد جاءت مؤثرة فيمن جاء بعده.

* انطلق اتجاه التكريس من القاعدة ومعطياتها إلى النصّ الأدبي أو الفني، وكأنّ قراءة النصّ موصولة بمعايير سابقة، وهو ما أضعف التفكير البلاغي في هذا الإتجاه، ولما كانت طروحاته الرئيسة قد ظهرت في البيئات غير العربية من الدولة الإسلامية، مثل خوارزم وخراسان وغيرهما فقد بدا البلاغيون فيها يبالغون في رسم التقسيمات البلاغية وحدودها وتفريعاتها، وتعريف كل جزء منها، حتى بدت أقرب إلى طرائق في تعليم فن القول للمبتدئين، منها إلى أن تكون علوماً بلاغية، ذات معطيات بيانية مؤثرة.

* إن فن البلاغة بوصفه نصاً إبداعياً سابق على علم البلاغة كونه نصاً نقدياً صادراً في علميته وفنيته عن قراءة الفن الأول، ومن ثم فإن سماته وحدوده موصولة به. ثم أنّ الكاتب أو القائل في (فن البلاغة) غالباً ما يسعى إلى التميز في أدائه بأسلوب يميزه من سواه، في التصوير بين يدي التعبير عن المعنى الإبداعي. وهو ما يعني أن فن الأسلوب ضرورة يقصدها المبدع الاستثنائي، ونتيجة تصل إليها التجربة الثرية في التعبير وفي الكتابة الأدبية، ومن ثمة فإن القراءة الكاشفة عن خصائص الأسلوب المميزة في تجربة هذا الأديب أو ذاك الكاتب، ستؤدي إلى تكوين علم الأسلوب المعني بقراءة الخصائص الفارقة في التجربة الأدبية عند الكاتب أو الأديب، وتنوع الكتاب أو النقاد أو الدارسين في رصد تلك الخصائص على تعدد

الأساليب هو ما يثري علم الأسلوب ويؤشر سماته في قراءة النصّ . ومن هنا ربما أمكننا القول: أن علم البلاغة وعلم الأسلوب في تكوينهما إثر قراءة النصوص الأدبية قد ارتبطا بنوعية تلك النصوص، فالبلاغة كانت أقرب إلى النصّ ذي المحددات الواضحة الذي يسهل معه الصدور عن قواعد قراءته، أو بناء قواعد معينة في ضوء قراءته، بما تكون معه مسافة الوصول إلى المعنى غير مجهدة للمتلقي، لذا حرصت البلاغة على قراءة المعنى في ضوء محددات وتأمله في ضوء معايير كانت الرغبة في ثبوتها أكبر من السعي إلى تعددها وتجديدها. أما الأسلوب فكان أقرب إلى الإتصال بعناصر التميّز وصفات الإستثناء في التجربة الأدبية، لأن الأسلوب في حالة التعدد يثرى وفي حالة التقليد يموت.

* إذا كان الأسلوب علماً فإن الأسلوبية منهجاً وإذا كان الأسلوب طريقة في التفكير العلمي الممنهج، فإن الأسلوبية منهج في الوصف والتحليل صدرعن علم الأسلوب. ولأن تراكم الخبرات الأسلوبية يفضي بالضرورة إلى تكثيف الوعي المعرفي لعلم السلوب وأن الذين قرأوا الأسلوبية على أنها: البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب، إنما كان منطلقهم من علمية علم الأسلوب ومنهجية الأسلوبية، تلك المنهجية التي يؤدي تراكم الخبرات والتجارب فيها إلى تغذية علم الأسلوب، وبالتالي تعزيز الوعي العلمي فيه، مع أن ذلك في الأسلوبية يفضي إلى تعددها على نحو لافت للنظر، كما هي عليه اليوم. وأن صورة الانتقال من البلاغة إلى الأسلوبية، كان نتيجة طبيعية لنمو الذائقة الإبداعية وتطور الوعي الفني، بما صارت فيه النصوص الأدبية لا تستجيب عند القراءة التحليلة لآليات الحدود والمعايير البلاغية قد استجابتها للوصف والتحليل الأسلوبيين.

* فن البلاغة هو الذي أنتج علم البلاغة، ذلك أن إبداع نص أدبي جميل مؤثر باعث على الإقناع، أشاع عند السابقين وضع مواصفات معيارية للنص الأدبي الجميل المؤثر، معايير في الأفراد وفي التركيب وفي البناء وفي التصوير، فجاء علم البلاغة في هذا الإتجاه معنياً بوضع القوانين المطلقة والتعاريف الجامعة المؤدية بمجملها إلى كتابة الأدب الجميل من دون التأكيد على خصوصية التجربة الفردية في الإبداع المتميّز. وهو ما أشاع التقليد بفعل الحرص على تطبيق المعيار وعدم الخروج على القاعدة. وهنا أشاعت التجارب الأدبية الاستثنائية أساليب استثنائية، فكان فن الأسلوب صادراً عن أدب متميّز لأديب متميز، أو عن عمل إبداعي لتجربة فردية استثنائية، وهنا أنتج فن الأسلوب علم الأسلوب الذي صار الناقد معنياً بالبحث عن سمات التميّز الأسلوبي في النصّ، عن عناصر الإستثناء، وليس عن عناصر التوافق مع السابق، عن الخصائص الأسلوبية المائزة التي تنفرد بها التجربة الفردية لهذا المبدع أو ذاك، وهنا صار علم الأسلوب قراءة أسلوبية متميزة في القراءة والوصف والتحليل في تجربة أديب متميز في الأداء والرؤى والتجاوز.

* فن البلاغة وعي جمالي بالأداء الإبداعي في التعبير عن المعنى، أما علم البلاغة فمنهج في تلقي كيفيات الأداء، واستشراف المعنى الإبداعي بالصدور عنها ولكنه عند القدماء معنيٌ بآليات قراءة المعنى تلك التي تشير إلى فنيته أو جماله، بما تكون فيه مُحَدِّدَةً للجميل عامة، وللمؤثر إجمالاً ولما هو منفعل باللحظة التي قيل فيها

انفعالاً تعبيرياً منقولاً في بعض فاعليته إلى المتلقي، وهنا تكون معنية بالخطاب الاستثنائي، وهذا وعي مميز، ولكن السلبي فيه هو أن يكون ذلك الخطاب جامعاً لكل جودة ستأتي بما يجعل اللاحقين يصدرون عن تقليدية، كونه انموذجاً جامعاً في الجودة والبراعة التعبيرية، وهي حالة من اشاعة التقليد يكون فيها الجديد مستمداً فنيته وشرعيته في الجودة من السابق، أكثر مما هي من فرادة تجربته الذاتية في لحظاتها الاستثنائية. وقد تراكمت إثر ذلك مئات التجارب في قراءة النصّ بلاغياً، كان فيها الانطباعي والفني التحليلي والتجميعي التقليدي والتقعيدي التقنيني.

* إن الإتجاه الفني التحليلي في البلاغة القديمة، ذاك الذي نقرؤه في (النكت في إعجاز القرآن) للرماني. وفي الجزء الخاص بالطروحات البلاغية (المغني) للقاضي عبد الجبار المعتزلي. وفي (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني. وفي (درة التنزيل وغرّة التأويل) للخطيب الإسكافي، إنما هو إتجاه يمثل الصورة الأرقى للمنهج البلاغي في التراث العربي، لحرية التفكير البلاغي في طروحاته، وثراء الاجتهادات الفنية والدلالية بين يدي قراءة النصّ أو العمل الأدبي، ولصدور المنهج عن آليات بلاغية حرة في التأويل وفي استشراف المعنى، بما كان المتلقي فيه منفتحاً على فاعلية العمل الأدبي، وقد أتاح لذائقة المتلقي أن تستشرف جوهر التجربة عنده، فلا تكررها في قراءة أخرى بقدر ما تفيد من حركية التفكير ومنهجية القرّاء وسلامة الوعي في تطبيق بعض معطياته على قراءات أخرى، وفي عصر المنهجيات النقدية والأسلوبية والبلاغية، يبدو ذلك الإتجاه عند القدماء حياً اليوم، ويستجيب في كثير من آلياته وطروحاته للنص المعاصر، وأن استشراف حرية وعيه البياني كما تمثلها روّاده يتيح للتفكير البلاغي اليوم، أن يجتهد كثيراً في قراءة النصّ المعاصر، قراءة فاعلة واعية، وفي الانفتاح على أجناس أدبية وفنية جديدة، بما يسهم في تطوير العمل الأدبي من جهة ومنهجية القراءة البلاغية من جهة أخرى، وقد تتخذ تلك المنهجية عنواناً جديداً، أو اسماً اصطلاحياً جديداً، ولكنها في جوهرها منهجية بلاغية. إن الانتباه لنبض طروحاتها يسهم في إثراء المنهج وفي انفتاحه بعمق على قراءة الأعمال الأدبية بلاغياً.

* إن المنهج البلاغي قد يستجيب لمواكبة علم المنهج الحديث في الدرس والتحليل، إذا توفرت للعقلية البلاغية التي تطبقه، أو تقرأ في ضوئه عنصران رئيسان: لأول هو التخلي عن الصور السلبية في البلاغة القديمة من معيارية وحكم قيمة ونزعة تعليمية وتغييب الزمان والمكان أو البيئة، وغيرها من سلبيات المنهج القديم، تلك التي كشفت عنها الأسلوبية الحديثة على نحو خاص، وأشارت إليها منهجيات النقد الحديث أو المعاصر على نحو عام. والثاني هو النظر في أساليب علم البلاغة، من خلال فن البلاغة، أي من خلال النصّ الإبداعي وتقسيمها على وفق فاعلية النصّ الإبداعية، فنيا وجمالياً وموضوعياً، بما يكون الأسلوب البلاغي في القراءة البلاغية لغة في استشراف المعنى أو حاسة في استقبال المعنى الفني، يوحي بها النصّ وتستدعيها القراءة ويضاف إليها من وعي النصّ وفعل القراءة الجديد البلاغي الممكن، فالإستعارة في علم البلاغة لغة أو حاسة أما في العمل الأدبي فهي فن إبداعي خالص، والناقد يستدعي تلك اللغة النقدية أو الحاسة البلاغية ليقرأ العمل الأدبي بعيني فاعليتها وبصيرة تفكيره البلاغي في ضوء ثراء النصّ قبل لغة الإستعارة، أو مجساتها في النصّ، أي في الصورة التي لا يفصح النصّ فيها عن

معانيه الفنية إلا بوحي لغة الإستعارة أو ايحاءات (حاستها السادسة) وهنا تستوعب القراءة كل جسد النصّ، وكل مكوناته ورؤاه التي تنبني على طبيعة هذه اللغة الاستعارية، ويتم فيه تقسيم أنماط صور الإستعارة في النصّ المدروس بحسب اشكال وجودها كله، تقسيماً موصولاً بالبنية الفنية من جهة ومتصلاً بالمعنى ومعبراً عنه من جهة أخرى. بما تخرج الدراسة فيه إلى اعطاء صورة بلاغية واضحة عبر لغة الإستعارة كونها حاسة بلاغية رئيسة فاعلة هيمنت على لغة ذلك العمل، فلا مناص من دراسته إلا من خلالها، وتلك الصورة تتضمن بالضرورة المنهجية أنماط الصورة الاستعارية وأشكالها، وخصائصها المستقرة المائزة التي انفرد فيها أسلوب العمل، أو تلك التي تناصت مع أعمال أخرى، بما يكون فيه الجديد فيها مؤشر تميّز أسلوبي والتناص مؤشر تأثر بالآخر، أو نزوع تقليد بشكل أو بآخر. وبما ويتيح لمفهو م لغة الإستعارة أن يتضح للمتلقي في هكذا عمل أدبي، ولمفهو مها أيضاً أن يكون واضحاً في ذاكرة المتلقي، بالشكل الذي ينأى فيه الآخر عن تكرار أنماط استعارية أبدعها سواه وهكذا، وهذا يعني بالضرورة أن جمع أساليب متعددة في قراءة بلاغية واحدة في عمل أدبي كبير غير ممكنة منهجياً، إلا من باب استعراض الشواهد والامثلة، وهذا يتضح من جهة أخرى لأكبر عدد من الدارسين لأن يقرؤا عملاً واحداً قراءة بلاغية، كل على وفق لغة بلاغية أو حاسة بلاغية من الإستعارة إلى المجاز إلى الكناية إلى الرمز وغيرها ومن ظواهر التقديم والتأخير إلى الاضمار والحذف وغير ذلك، فضلاً عما يستجد مما لم يكن موجوداً عند السابقين وهو مايفتح البلاغة منهجياً على الجديد.

* المعنى البياني في العمل الأدبي هو أداء فني خالص ولكنه بين يدي القراءة البيانية يتحول إلى متن فني لأستنباط عناصر الأداء الفني منه، وإلى أنموذج لاستقبال محددات الأداء المؤثر وإلى عمل يأخذ من يتأثر به بتقليده متمرساً على أداء مماثل أو شكل من الأشتغال يتجاوز به فنية الفعل الماضي؛ وفي كل صورة فإن ذلك المعنى يتحول عند القراءة إلى خصائص فنية، وعناصر أداء فني، وأساليب في التعبير، أو طرائق في الأداء والتصوير، وهنا يكون المعنى البياني صادراً عن تلك الأساليب أو العناصر أو الخصائص أو الطرائق وغيرها، وإثر ذلك فإن العمل الأدبي يظل هو المنبع والمصدر المتجدد لأساليب التعبير عن المعنى وطرائقه البيانية، أما القراءة البيانية فتظل التجارب المتعددة في القراءة والوصف والتحليل تلك التي تستقبل المعنى بوحي من تحليل أساليب تعبيره وطرائق تصويره.

* لمّا كان المعنى صادراً عن فاعلية الوعي الإنساني في توظيف أشياء معينة من الفاظ وغيرها في التعبير عن أشياء اخرى من معانٍ وأفكار ومضامين ورؤى وتصورات وغيرها، فإن الحالة التي يتم فيها الأبانة عن المعنى فنياً أو موضوعياً، عبر استعمال أساليب أو طرائق في إنتاج المعنى أو إبداعه شاعت في البيان أو البلاغة هي حالة إنتاج المعنى البياني إذ يضمر فيه المنشيء أمرين الأول: المامه بأساليب البيان أو طرائقه المألوفة في علم البلاغة إلمأما يؤهله للصدور عنها في التفكير وفي التصوير ثم في التعبير. والثاني: ابانته عن المعنى الذي يقصده عبر توظيف الأساليب التي هو بها ملمّ وعارف، بما يجعل المعنى واصلاً للمتلقي عبرها، ومكتسباً نوعيته من طريقة توصيله، ثم أن قدرة المتلقي على قراءة ذلك الخطاب ووصفه وتحليله كشفاً عن معانيه هي التي تحدد الخصائص الفنية التي يتوفر عليها

ذلك الخطاب، وكلما استطاع وعي القراءة لدى المتلقي أن يكشف عن صورة المعنى وأبعادها على نحو تأويلي، يثري أساليب الأداء ويكشف عن تجددها في لغة الخطاب دلّ ذلك على فاعلية وعي غير تقليدية لدى المتلقي، دلّ ذلك على أن شيوع الأسلوب ونزعة المحددات والقواعد لا تحدّ دائماً ولا كثيراً من أدائه الفني في الإبداع وفي استشراف المعاني غير التقليدية.

* أسلوب التشبيه: طريقة في التعبير عن المعنى باعتماد المشابهة بين شيئين أو أكثر في صفة أو أكثر، بما يكون فيه بيان اشتراك الشيئين في صفة أو أكثر، بياناً معبراً عن معنى معين، وقد يكون البيان موحياً بمعنى مباشر، كما في التشبيهات الوظيفية، وقد يكون معبّراً عن معنى فني، حاملاً اشارات جمالية، كما في التشبيهات الشعرية والرمزية في أساليب الأداء الفني. وقد شاع في البلاغة تعريف التشبيه على أنه: بيان أن شيئاً أو أشياء قد شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بواسطة أداة تشبيه هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة. غير أني أجد بعض الاعتراض على هذا التعريف خلاصته؛ أن القول بـ (بيان أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر...) هو قول يتصل بالتشبيه الوظيفي وليس الفني. ثم أن اقامة كل ذلك على الأداة ملفوظة أو ملحوظة، يشير إلى أن الأداة بنية فنية مستقرة، مع أنها ليست كذلك حتى في التشبيهات الوظيفية ثم أن عقد المقارنة بين شيئين يشتركان في صفة ليس هو قصد المنشيء بل قصده التعبير عن المعنى من خلال ذلك. ولذا أقترح أن يكون تعريف التشبيه تعليمياً هو : أداء المعنى والتعبير عنه من خلال عقد مقارنة تشبيهية بين شيئين أو أكثر، بحيث تكون محصلة تلك المقارنة التشبيهية أو تمثيلاتها تصوير حال المعنى في مخيلة المتلقي، وتكون قدرة المنشيء الفنية في عقد المقارنات هي الباعث الأول في خلق معنى معين، وقدرة المتلقي في الادراك والتأويل هي الموجّه في قراءة المعنى وبيانه.

* تتكون بنية التشبيه من تسعة عناصر هي: (جملة التشبيه + المشبه + الأداة + المشبه به + وجه الشبه + نوع التشبيه + سبب نوع التشبيه + الغرض البلاغي + السبب المبرر للغرض) ويمكن إيضاحها تعليميا على نحو ماسبق تفصيله.

* أسلوب الإستعارة طريقة في التعبير باستخدام الألفاظ في غير ما وضعت له في الشائع المتداول، بما تكون الذائقة الفنية هي الموجه لفهم الدلالة الجديدة للفظ، بغض النظر عن كون المتكلم أو الكاتب يستعير اللفظ في معنى جديد على وفق شيء أو معنى تواضع على الأخذ به مسبقاً مع المتلقين، إنما هو يؤسس فنياص لكيفية الإستعارة، تطويراً للتفكير اللغوي، وإثراء لأبعاد اللغة عند التعبير، وتعبيراً عن كون المتكلم في كل عصر يجدد في لغته غير مقيد باستخدامات السلف. ولهذا فإن لغة الإستعارة في الشعر الجاهلي ليست هي نفسها في الشعر العباسي ثم هي عند لقدماء ليست هي نفسها عند المعاصرين لنا اليوم، ذلك أن لغة المجاز جزء من وعي الإنسان لحظة مشاركته في بناء الحياة لفظاً ومعنىً في المرحلة التي هو فيها، وليس في مراحل أجداده السابقين، وإن حرص على الصدور عن كثير من طروحاتهم.

* تتكون خطاطة المكونات التسعة لبنية الإستعارة من (جملة الإسعارة + المستعار + المستعار له + المستعار منه + العلاقة + القرينة + نوع القرينة + نوع الإستعارة + السبب) وهي مكونات ترجع في صورتها التعليمية إلى بنية التشبيه، والمتلقي ذو الذائقة الفنية العالية مستغنٍ عن ذلك لكنها تؤشّر هنا لأسباب تعليمية

أولية.
* يدخل اللفظ دائرة المجاز إذا توفر على ثلاثة شروط: الأول هو علاقة ما؛ المشابهة أو غيرها، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، تلك العلاقة هي الصلة التي ينتقل من خلالها المتلقي من جملة المجاز إلى إدراك المعنى الذي يذهب إليه الخطاب. والثاني هو أن العلاقة بين المعنى الحقيقي للفظ والمعنى المجازي قد تكون المشابهة كما في الإستعارة، وقد لا تكون المشابهة إنما علاقة أخرى غيرها كما في المجاز العقلي والمجاز المرسل ولذا فكل استعارة مجاز، وليس كل مجاز إستعارة. والثالث هو وجود قرينة، أما ملفوظة تتضمنها جملة المجاز، أو ملحوظة يوحي بها حال الخطاب وتشير إليها حال المنشيء، وتلك القرينة تتيح للمتلقي الأحاطة بما يذهب إليه المجاز. إذ المجاز استثناء والحقيقة عرف عام متواضع على الأخذ به، والمجاز قد يكون في الحرف، وقد يكون في اللفظ المفرد، وقد يكون في التركيب، وقد يكون في الحدث أو الفعل، كما في المسرح، إذ تتعدد صياغاته كثيراً.
* تتضمن خطاطة المكونات التسعة لبنية المجاز من تسعة عناصر أو مكونات هي: (جملة المجاز + اللفظ المجازي + المعنى المباشر + العلاقة بينهما + السبب+ نوع المجاز+ السبب + القرينة + نوعها) وهذا العدد متصل بالكشف عن بنية المجاز تعليمياً، على نحويتيح للمتلقي في مراحل التعليم الأولية، أن يحسن قراءة المعنى؛ فنياً وموضوعياً.
* الكناية في الاصطلاح البياني فهي: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى، فهي لفظ يقال ويراد منه ما يترتب عليه من معنى آخر، بحيث إذا تحقق الأول، تحقق الثاني؛ عرفاً أو عادة، مع جواز أن يقتصر على الأول وأن لا يعبر الذهن إلى الثاني، لأن الكناية في الغالب لا تتضمن قرينة تحول دون امكانية قصد المعنى المباشر.
* والفرق بين الكناية والمجاز هو أن المجاز يتضمن قرينة تصرف الذهن إلى المعنى المجازي، وتحول دون أن يكون المقصود هو المعنى الحقيقي. أما الكناية فهي في الغالب لا تتضمن قرينة تحول دون إرادة المعنى الحقيقي، وكأن المعنى الكنائي، يقبل الحقيقة ويقبل الكناية (المجاز الكنائي) في آن معاً. أي يريد المعنى كما يريد لازم المعنى، ولكن العرف والعادة والسياق تصرف الذهن إلى لازم المعنى. فالكناية انتقال من الملزوم (المكنى به) إلى اللازم (المكنى عنه) وانتقال ذهن المتلقي من إدراك الملزوم (فهم اللفظ الحامل للكناية واستيعابه) إلى إدراك اللازم (المعنى الكنائي) ذلك الأنتقال هو صورة فهْم الكناية.
* تتضمن خطاطة المكونات التسعة لبنية الكناية (جملة الكناية + اللفظ الكنائي + المعنى الكنائي + العلاقة بينهما + السبب + نوع الكناية + السبب + القرينة + نوعها) وتتصل هذه المكونات التسعة، بالطبيعة التعليمية الأولية لأسلوب الكناية.

جريدة المصادر والمراجع البلاغية

- أ -

١. إتجاهات البلاغة العربية، د. أحمد مطلوب، بغداد، ١٩٦٥م.
٢. إتجاهات التجديد في البحث البلاغي عند المحدثين، د. عبدالحميد الدواخلي، رسالة دكتوراه في كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، القاهرة، تحت رقم ١٢٣٥.
٣. الأثر الإغريقي في البلاغة العربية من الجاحظ إلى ابن المعتز. مجيد عبد الحميد ناجي، مطبعة الآداب، النجف الأشرف، العراق، ١٩٧٦م.
٤. أثر البواعث في تكوين الدلالة البيانية، د. صباح عنوز، بغداد، ٢٠٠٧.
٥. أثر النحاة في البحث البلاغي، د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٥م.
٦. اختيار من كتاب الممتع في علم الشعر وعمله. عبد الكريم النهشلي (٤٠٣هـ)، تحقيق: د.منجي الكعبي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ١٩٧٨م. وهناك تحقيق آخر للكتاب للدكتور محمد زغلول سلام عن منشأة المعارف بالاسكندرية.
٧. الأدب والبلاغة. د. إبراهيم أبوالخشب، مطبعة المعرفة، القاهرة، ١٩٥٩م.
٨. الإستعارة ((نشأتها، تطورها، أثرها في الأساليب العربية)). د. محمد السيد شيخون، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٧م.
٩. أسرار البلاغة. عبد القاهر الجرجاني (- ٤٧١ أو ٤٧٣هـ) ، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٩م. وهناك تحقيق: محمد عبدة ومحمد رشيد رضا، مكتبة محمد علي صبيح، مصر، ١٩٥٩م، وتحقيق للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٠. من أسرار التركيب البلاغي، د. سيد عبد الفتاح حجاب، المكتبة التوفيقية، بالحسين، القاهرة، ١٩٧٧م.
١١. أسرار التمثيل بين الطريقة الأدبية والتقريرية. عبد المتعال الصعيدي، المطبعة المنيرية، بالآزهر،القاهرة، ١٩٥٥م.
١٢. أساليب بلاغية، د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.
١٣. أسلوبية البيان العربي، د. رحمن غركان، دمشق، ٢٠٠٨.
١٤. الأسلوب، د. محمد كامل جمعة، مطبعة الفجالة الجديدة، القاهرة، ١٩٥٩م.
١٥. الأسلوب، ((دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)). أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦م.
١٦. الأسلوب، ((دراسة لغوية احصانية)). د. سعد مصلوح، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٨٠م.
١٧. الأسلوب الصحيح في البلاغة والعروض. تأليف جماعة من الأساتذة، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٤م.
١٨. الأسلوب الكناني ((نشأته، تطوره، بلاغته))، د. محمد السيد شيخون، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.الأسلوبية والأسلوب ((نحوبديل السني في نقد الأدب)). عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧م.
٢٠. الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، د. عبد القادر عبد الجليل، عمان، الأردن، ٢٠٠٢م.
٢١. الأسلوبية في الخطاب العربي، د. عبد العاطي كيوان، القاهرة، ٢٠٠٠م.
٢٢. الأسلوبية والرؤية والتطبيق، د. يوسف أبوالعدوس، الأردن، عمان، ٢٠٠٧م.
٢٣. ابن أبي الإصبع المصري بين علماء البلاغة. د. حفني محمد شرف، مكتبة نهضة

مصر، القاهرة (؟).
٢٤. الإعجاز البلاغي في القرآن، محمد حسين سلامة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٢٥. صول البلاغة، كمال الدين ميثم البحراني (٦٧٩هـ)، تحقيق: د. عبد القادر حسين، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ١٩٨١م.
٢٦. أمالي علي عبد الرزاق في علم البيان وتاريخه. علي عبد الرزاق، مطبعة المقداد، القاهرة، ١٩١٢م.
٢٧. أمراء البيان. محمد كرد علي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨م. وهناك طبعة أخرى، عن دار الأمانة، بيروت، ١٩٦٩م.
٢٨. أنوار الربيع في أنواع البديع. علي بن معصوم المدني (١١٢٠هـ)، حققه: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، العراق،١٩٦٨م.
٢٩. الإنزياح في التراث النقدي والبلاغي، د. أحمد محمد ويس، دمشق، ٢٠٠٢م.
٣٠. الإيضاح في علوم البلاغة. محمد بن عبد الرحمن القزويني (٧٣٩هـ)، تحقيق لجنة من اساتذة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، القاهرة، بإشراف: محمد محي الدين عبد الحميد، (؟). وهناك طبعة أخرى، عن مكتبة محمد علي صبيح وأولاده بالقاهرة، ١٩٦٦ م، وطبعة ثالثة مصورة صدرت عن دار النهضة، بيروت(؟).
٣١. ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان. د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الحسين التجارية، القاهرة، ١٩٤٩م.

- ب -

٣٢. بحوث بلاغية، د. أحمد مطلوب، بغداد، ١٩٩٦.
٣٣. البحث البلاغي عند العرب. د. أحمد مطلوب، منشورات دار الجاحظ، بغداد١٩٨٢م.
٣٤. البحث البلاغي، د. شفيع السيد، القاهرة، ١٩٩٦.
٣٥. بلاغة الخطاب وعلم النصّ، د. صلاح فضل، الكويت، ١٩٩٩م.
٣٦. بلاغة المكان، فتحية كحلوش، لبنان، ٨-٢.
٣٧. البديع. عبد الله بن المعتز (-٢٩٦هـ)، اعتنى بنشره: المستشرق أغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق،(؟).
٣٨. في نقد الشعر. اسامة بن منقذ (-٥٨٤ هـ)، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، ود. حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٠م.
٣٩. بديع القرآن. عبد العظيم بن عبد الواحد المعروف بابن أبي الأصبع المصري (٦٥٤هـ)، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٢. س.
٤١.بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة. عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، ط٦.
٤٢.البلاغة. محمد بن يزيد المبرد (٢٨٥هـ)، تحقيق:د.رمضان عبد التواب، مكتبة دار العروبة، القاهرة، ١٩٦٥م.
٤٣.البلاغة ((عرض وتوجيه وتفسير)) د. محمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، الأردن - عمان، ١٩٨٢م.
٤٤- البلاغة بين عهدين في ظلال الذوق الأدبي وتحت سلطان العلم النظري د. محمد نايل أحمد، مخطوط بكلية اللغة العربية بجامعة الازهر، القاهرة، تحت رقم ٨٣٢٩.
٤٥. البلاغة بين اللفظ والمعنى، نعيم الحمصي، مجلة المجمع العلمي، دمشق، ١٩٤٩م.
٤٦. البلاغة والتطبيق. د. الدكتور أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، وزارة التعليم والبحث العلمي، بغداد، ١٩٨٢م.
٤٧.البلاغة التطبيقية دعامة النقد الأدبي السليم. د. احمد موسى، مطبعة المعرفة القاهرة، ١٩٦٣م.
٤٨. البلاغة تطور وتاريخ. د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥م.

٤٩. البلاغة من الأبتهال إلى العولمة، حنا عبود، دمشق، ٢٠٠٧.
٥٠. بلاغة عبد القاهر. رياض هلال، مجلة الازهر، القاهرة، المجلد ١٤،١٣، سنة ١٣٦٢هـ.
٥١. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، لبنان ناشرون، ١٩٩٤.
٥٢. البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، ١٩٩٤م.
٥٣. البلاغة الاصطلاحية، د. عبد العزيز قلقيلة، القاهرة، ١٩٨٧.
٥٤. في البلاغة العربية. د. رجاء عيد، مكتبة الطليعة، اسيوط، مصر،(؟).
٥٥. البلاغة العربية،، قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، القاهرة، ١٩٩٧.
٥٦. البلاغة العربية؛ مقدمات وتطبيقات، د. بن عيسى با طاهر، ليبيا، ٢٠٠٨.
٥٧. البلاغة العربية، البيان والبديع، د. وليد قصاب، دبي الأمارات العربية، دبي الأماراتالعربية، ١٩٩٧.
٥٨. مع البلاغة العربية في تاريخها. د. محمد علي سلطاني، دار المامون للتراث، دمشق، ١٩٧٩م.
٥٩. البلاغة العربية ((تاريخها ، مصادرها ، مناهجها)). د. علي عشري زايد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٦٠. البلاغة العربية ((تاريخاً وقاعدةً وتطبيقاً)). د. المحمدي عبد العزيز الحناوي، مكتبة الحناوي بالجيزة، القاهرة، ١٩٧٨م.
٦١. البلاغة في ثوبها الجديد ((علم المعاني)). د. بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
٦٢. البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، الأردن، عمان، ٢٠٠٥.
٦٣. البلاغة العربية في دور نشوئها. سيّد نوفل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٨م.
٦٤. البلاغة العربية في فنونها. د. محمد علي سلطاني، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ١٩٨٠م.
٦٥. البلاغة العربية ((نشأتها وتطورها)). د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٢م.
٦٦. البلاغة العصرية واللغة العربية. سلامة موسى، سلامة موسى للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٦٤م.
٦٧. البلاغة عند السكاكي. د. أحمد مطلوب، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٤م.
٦٨. البلاغة الفنية. علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة (؟).
٦٩. من بلاغة القرآن. د. أحمد أحمد بدوي، القاهرة، ١٩٥٠م.
٧٠. البلاغة الواضحة. علي الجارم ومصطفى أمين، دارالمعارف، مصر،١٩٦٤م.
٧١. البلاغة والنقد بين التاريخ والفن. د. مصطفى الصأو ي الجويني، الهينة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٥م.
٧٢. البيان والتبيين. عمروبن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠م. وهناك تحقيق: الأستاذ حسن السندوني، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٣٢م.
٧٣. البيان العربي ((دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى)). د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ١٩٦٨م. وطبعة أخرى، ١٩٧٦م.
٧٤. البيان القصصي في القرآن الكريم. د. ابراهيم عوضين. القاهرة، ١٩٧٧م.

- ت -

٧٥. تأثير الفكر الديني في البلاغة العربية. د. مهدي صالح السامراني، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٧٧م.
٧٦. تاريخ علوم البلاغة والتعريف برجالها. أحمد مصطفى المراغي، طبع: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٠م.
٧٧. في تاريخ البلاغة العربية. د. عبد العزيز عتيق، مطبعة دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٠م.
٧٨. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري. د. محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف، الإسكندرية، (؟).
٧٩. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن. عبد العظيم بن عبد الواحد المعروف بابن أبي الأصبع المصري - ٦٥٤ هـ)، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، تحقيق: د. حفني محمد شرف، ١٣٨٣هـ.
٨٠. تحفة الإخوان في علم البيان. أحمد الدردير (١٢٠١هـ) طبع: البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٣م.
٨١. التشبيه والتمثيل. د. يوسف البيومي، مطبعة عابدين، القاهرة، ١٩٧٣م.
٨٢. التصوير البياني د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٠م.
٨٣. التصوير البياني. د. محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠م.
٨٤. التعبير البياني. د. شفيع السيّد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٨٥. في التفضيل بين بلاغتَي العرب والعجم. أبوأحمد الحسن بن سعيد العسكري (٣٨٢ هـ)، ضمن مجموعة التحفة البهية والطرفة الشهية، طبع: الجوانب، القسطنطينية، ١٣٠٢هـ.
٨٦. التفكير البلاغي عند العرب ((أسسه وتطوره إلى القرن السادس)). حمّادي صمّودي، منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م.
٨٧. التلخيص. محمد بن عبد الرحمن القزويني (٧٣٩ هـ)، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٠٤م. تصوير عن نسخة المكتبة التجارية الكبرى بمصر.
٨٨. تهذيب السعد. محمد محي الدين عبد الحميد، طبع: صبيح، القاهرة، ١٩٥٥م.

- ج -

٨٩. الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور. نصر الله بن محمد بن الأثير(٦٣٧هـ)، تحقيق: د. مصطفى جواد، ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦م.
٩٠. جَرْس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب. د. ماهر مهدي هلال، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٠م.
٩١. الجمان في تشبيهات القرآن. ابن ناقيا البغدادي (٤٨٥هـ)، تحقيق: د. مصطفى الصاو ي الجويني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٤م.
٩٢. جماليات الخبر والأنشاء، دراسة بلاغية جمالية د. حسين جمعة، دمشق(٢-٢).
٩٣. جهو د المسلمين في النحووالبلاغة. محمد عرفة، مجلة الأزهر، مجلد ٢٤، الجزء الأول، ص: ٥٨ – ٦١، القاهرة، ١٩٥٢م.
٩٤. جوهر الكنز. أحمد بن اسماعيل (٧٣٧ هـ)، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية (؟).
٩٥. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. أحمد الهاشمي، القاهرة، ط٢.

- ح -

٩٦.حازم القرطاجني ونظريات ارسطوفي الشعر والبلاغة. د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، ١٩٦١م.

٩٧.حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها. د. عبد الرحمن باغي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١م.

– خ –

٩٨.خصائص التراكيب. د. محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٨٠م.

٩٩.الخيال في الشعر العربي ودراسات أدبية. محمد الخضر حسين، جمع: علي الرضا التونسي، المطبعة التعاو نية ن دمشق، ١٩٧٢م.

١٠٠. الخيال في مذهب محي الدين بن عربي. د. محمود قاسم، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٩م.

– د –

١٠١. دراسات في الأدب والبلاغة. د. سعد مظلوم وآخرون، طبع: عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٥م.

١٠٢. دراسات في البلاغة. د. محمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، الأردن – عمّان، ١٩٨٢م.

١٠٣. دراسات بلاغية ونقدية. د. أحمد مطلوب، وزارة الثقافة والإعلام، العراق،١٩٨٠م.

١٠٤. دراسات في علم المعاني. محمد أبوموسى، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، (؟).

١٠٥. دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة الجرجاني. عبد الهادي العدل، القاهرة، ١٩٥٠م.

١٠٦. دفاع عن البلاغة. أحمد الزيات. عالم الكتب، القاهرة، ١٩٦٧م.

١٠٧. دلائل الإعجاز. عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ أو ٤٧٣ هـ)، تصحيح وتعليق: محمد عبده ومحمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة، القاهرة، ١٩٦١م. وطبعة أخرى، لمحمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦٩م. وهناك طبعة مصوّرة عن الطبعة المصرية، طبع دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.

١٠٨. دلالات التراكيب. د. محمد أبوموسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٠٩. ديوان المعاني. الحسن بن سهل العسكري (٣٩٥هـ)، مكتبة القدسي، القاهرة،١٣٥٢هـ.

– ر –

١١٠. رائق التحلية في فائق التورية. أحمد بن زرقالة (٧٧٠هـ)، تحقيق: د. محمد رضوان الداية، دار الحكمة، دمشق، (؟).

١١١. الراغب الأصفهاني وجهو ده في اللغة والبلاغة. د. عمر عبد الرحمن يوسف، رسالة دكتوراه مخطوطة، بجامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٧م.

١١٢. رسائل البلغاء. محمد كرد علي ، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٤٦م.

١١٣. رسائل ابن كمال باشا. ابن كمال باشا (٩٤٠هـ)، دار الكتب المصرية، القاهرة، مجاميع تيمور ٢٦١.

١١٤. رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والإجتماع. د. محمد عبد المنعم خفاجي، طبع: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٦م.

١١٥. الرسالة العذراء. ابراهيم بن محمد بن المدبر (٢٧٩ هـ) ، ضمن رسائل البلغاء، تحقيق: محمد كرد علي، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ١٩٤٦م. وهناك تحقيق آخر للرسالة، للدكتور محمد زكي مبارك، طبع: دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٣١م.

١١٦. الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية. عباس بن علي الصغاني (١٢١٦هـ) ، تحقيق: عبد المجيد الشرقي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٩م.

١١٧. ابن رشيق الأديب الناقد. د. الدكتور عبد الرحمن ياغي، رسالة ماجستير بجامعة القاهرة، ١٩٥٥م.
١١٨. روائع المعاني. د. عبد الحميد العبيسي، مطبعة حسّان، شارع الجيش، القاهرة، ١٩٧٤م.

– س –

١١٩. سرّ الفصاحة. عبد بن سنان الخفاجي (٤٦٦ هـ)، تحقيق: عبد المتعال الصعيدي، طبع محمد علي صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م. وهناك طبعة، ١٩٥٢م. صبيح، القاهرة.

– ش –

١٢٠. شرح التلخيص في علوم البلاغة. محمد هاشم دويدري، دار الحكمة، دمشق، ١٩٧٠م.
١٢١. شرح عقود الجمان في علم البيان. عبد الرحمن السيوطي (١٩١١هـ)، طبع: مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٩م.
١٢٢. شروح التلخيص. طبع: عيسى الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧م.

– ص –

١٢٣. الصبغ البديعي في اللغة العربية. د. أحمد موسى، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م.
١٢٤. الصلات المتبادلة بين البلاغيين والأدباء في مصر في العصرين الأيوبي والمملوكي الأول. د. محمد عبد القادر عبد الناصر، رسالة دكتوراه في مركز الوثائق والرسائل الجامعية بجامعة عين شمس، القاهرة، تحت رقم ٨١٩ م.ع.
١٢٥. صور البديع ((فن الأسجاع)). أنور الجندي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥١م.
١٢٦. الصور البديعية بين النظرية والتطبيق. د. حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٦م.
١٢٧. صورة البلاغة ((الكتاب الأول من فنّ القول)) أمين الخولي، طبع الباني الحلبي، القاهرة، ١٩٤٧م.
١٢٨. الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي. د. محمد بركات حمدي أبوعلي، مكتبة الرسالة، الأردن – عمّان، ٩٧٩م.
١٢٩. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. د. جابر عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤م.

– ع –

١٣٠. عبد القاهر الجرجاني في اسرار البلاغة. عبد الكريم الحياو ي، رسالة ماجستير، بالجامعة الأردنية، ١٩٧٧م.
١٣١. عبد القاهر والبلاغة العربية. د. محمد عبد المنعم خفاجي، المطبعة المنيرية، القاهرة، ١٩٥٢م.
١٣٢. عبد القاهر الجرجاني ((بلاغته ونقده)). د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣م.
١٣٣. عبد القاهر الجرجاني وجهو ده في البلاغة العربية. د. أحمد أحمد بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، ط٢.
١٣٤. عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. أحمد بن علي السبكي (٧٧٣هـ)، ضمن شروح التلخيص ن طبع: عيسى البأبي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧م. ١٣٥. علم الأسلوب، د. صلاح فضل، القاهرة، ١٩٩٨.
١٣٦. علم البديع. د. عبد الرزاق أبوزيد زايد، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة ، ١٩٧٧م.
١٣٧. علم البديع. د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٤م.
١٣٨. علم البديع والبلاغة عند العرب. إ. ج. كراتشقوفسكي، إعداد: محمد الحجيري، دار لكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨١م.

١٣٩. علم البيان. د. بدوي طبانة، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ١٩٧٧م.
١٤٠. علم البيان. د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧١م.
١٤١. علم البيان. د. يوسف البيومي، مطبعة عابدين، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٤٢. في علم البيان. د. عبد الرزاق أبوزيد زايد، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة ١٩٦٨م.
١٤٣. علم الفصاحة العربية. د. محمد علي رزق الخفاجي، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩م.
١٤٤. علم المعاني. د. درويش الجندي، دار نهضة مصر، القاهرة (؟).
١٤٥. علم المعاني. د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية ، بيروت، ١٩٧١م.
١٤٦. علوم البلاغة. أحمد مصطفى المراغي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠م.
١٤٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. الحسن بن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢م. وهناك طبعة أخرى، مطبعة هندية بالموسكي، القاهرة، ١٩٢٥م.
١٤٨. عيار الشعر. محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (٣٢٢هـ)، تحقيق، محمد طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٥٩م.

– ف –

١٤٩. فصول في البلاغة. د. محمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، الأردن، عمّان، ١٩٨٢م.
١٥٠. فصول في علم المعاني. عبد العظيم الروبي، ومحمد جمعة، مطبعة مخيمر، القاهرة، ١٩٦٢م.
١٥١. فلسفة المجاز بين البلاغة العربية والفكر الحديث. د. لطفي عبد البديع، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٥٢. الفلك الدائرعلى المثل السائر. عبد الحميد بن أبي الحديد (٦٥٦هـ)، تحقيق، د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، دار نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، ١٩٦٣م. في نهاية الجزء الرابع من المثل السائر، تحقيق د. الحوفي ود.طبانة، دار نهضة، مصر، القاهرة، ١٩٦٣م.
١٥٣. فن الإستعارة: دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي. د. أحمد عبد السيد الصاو ي، الهيئة المصرية العامة، الاسكندرية، ١٩٧٩م.
١٥٤. فن البلاغة. د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م.
١٥٥. فن التشبيه. علي الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢م.
١٥٦. فنّ الشعر بين الغاية والمفهو م. د. بدوي طبانة، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الإمام منمد بن سعود، الرياض، ١٩٧٩م.
١٥٧. فنّ القول. أمين الخولي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧م.
١٥٨. فنون بلاغية. د. أحمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٩٧٥م.
١٥٩. فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل، الكويت، ١٩٨٧.
١٦٠. في فلسفة البلاغة العربية، د. حلمي مرزوق، القاهرة، ٤-٢.

– ق –

١٦١. قانون البلاغة. محمد بن حيدر البغدادي (٥١٧هـ)، تحقيق. د. محمد غيّاض عجيل، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨١م.
١٦٢. قضايا النقد الأدبي والبلاغة. د. محمد زكي العشماوي، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
١٦٣. قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية لى عهد السكاكي. د. محمد عبد الله (المشهو ر بالعماري)، رسالة دكتوراه، مخطوطة، مكتبة كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، تحت رقم ٤٢٥.
١٦٤. القزويني وشروح التلخيص. د. أحمد مطلوب، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٧م.

١٦٥. قواعد الشعر. أحمد بن ثعلب (٢٩١هـ) ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، طبع: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٤٨م، وطبعة أخرى للدكتور رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦م.

— ك —

١٦٦. كتاب البديع. عبد الله بن المعتز (٢٩٦هـ)، نشر وتعليق اغناطيوس كراتشقوفسكي، دار الحكمة، دمشق، (؟).
١٦٧. كتاب سر الفصاحة لابن سنان ((دراسة وتحليل)). د. عبد الرزاق أبوزيد زايد، مكتبة الأنجلوالمصرية، القاهرة، ١٩٧٦م.
١٦٨. كتاب الصناعتين ((الكتابة والشعر)). الحسن بن سهل العسكري (٣٩٥هـ) ، تحقيق: علي محمد البجاو ي ومحمد أبوالفضل ابراهيم، نشر: عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، (؟).
١٦٩. كتاب المصباح في علم المعاني والبيان والبديع. محمد بن جمال الدين بن مالك (٦٨٦هـ)، المطبعة الخيرية، القاهرة، ١٣٤١ هـ. وهناك طبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٩٣٧م.
١٧٠. كتاب المنتخب من كنايات الأدباء وإشارات البلغاء. أحمد بن محمد الجرجاني الثقفي (٤٨٢هـ)، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٠٨م. وهناك طبعة أخرى عن دار البيان ودار صعب، بيروت، بدون تاريخ.
١٧١.كتاب الكناية والتعريض، الثعالبي، منشورات دار الجمل، ٦-٢ م.
١٧٢. الكناية في البلاغة، د. بشير كحيل، القاهرة، ٤-٢.

— م —

١٧٣. المبالغة في الشعر العباسي. عبد العزيز بن عبد الله الشبيلي، النادي الأدبي. الرياض، ١٩٨٠م.
١٧٤. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ضياء الدين بن الأثير (٦٣٧هـ)، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،١٩٥٩م.
١٧٥. المجاز وأثره في الدرس اللغوي. د. محمد بدري عبد الجليل، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠م.
١٧٦. المجاز في البلاغة العربية. د. مهدي صالح السامرائي، دار الدعوة، حماة، سورية، ١٩٧٤م.
١٧٧. مجتمع العرب وشخصيتهم في البلاغة. د. اسعد علي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٧٩م.
١٧٨. محاضرات في فلسفة البلاغة العربية ((علم البيان)). د. حلمي علي مرزوق، مكتب كريدية، بيروت، ١٩٨١م. وله أيضاً محاضرات في علم المعاني، مكتب كريدية، بيروت ١٩٧٩م.
١٧٩. المختصر في تاريخ البلاغة. د. عبد القادر حسين، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢م.
١٨٠. مختصر المعاني، وهو الشرح الصغير على متن تلخيص المفتاح للخطيب القزويني. مسعود بن عمر التفتازاني (٧٩١ هـ)، طبع: محمد علي صبيح، القاهرة،(؟).
١٨١. مدخل إلى علم الأسلوب، د. شكري محمد عياد، القاهرة، ١٩٩٨م.
١٨٢. المدخل إلى دراسة البلاغة العربية. السيد أحمد خليل، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٦٨م. وهناك طبعة أخرى، ١٩٧٠م.
١٨٣. المدخل إلى دراسة البلاغة العربية. د. فتحي فريد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٨٤. المدخل إلى بلاغة النصّ، د. مصطفى السعدني، القاهرة، ١٩٩٤م.
١٨٥. المرشد في علوم البلاغة. محمد رزق الدهشان، مكتبة مصر، القاهرة،١٩٣٦م.

١٨٦. مساهمة في التعريف بآراء عبد القاهر الجرجاني في اللغة والبلاغة. عبد القادر المهيري، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، العدد ١١، ١٩٧٤م.
١٨٧. مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني. د. منصور عبد الرحمن، مكتبة الأنجلوالمصرية ، ١٩٨٠م.
١٨٨. مصطلحات بلاغية. د. أحمد مطلوب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٢م.
١٨٩. المطول على تلخيص المعاني. مسعود بن عمر التفتازاني (٧٩١ هـ)، طبع الحاج محرم أفندي البوستوي، ١٣٠٤هـ.
١٩٠. معالم النهج البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني. د. محمد بركات حمدي أبوعلي، دار الفكر، الأردن، عمّان، ١٩٨٢م.
١٩١. المعاني. ابراهيم مصطفى ورفقاه، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٤٨م.
١٩٢. المعاني الثانية في الأسلوب القرآني. د. فتحي أحمد عامر، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٦م.
١٩٣. المعتمد في علم البيان. محمد حسن ضيف الله، دار الكتاب العربي، مصر،١٩٥٩م.
١٩٤. معاهد التنصيص على شواهد التلخيص. عبد الرحيم العباسي (٩٦٣هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٤٧م. وهناك طبعة مصورة في عالم الكتب، بيروت، بدون تاريخ.
١٩٥. المفتاح (القسم الثالث منه). يوسف بن أبي بكر السكاكي (٦٢٦هـ)، طبع: مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ١٩٣٧م.
١٩٦. مفهو م الإستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين. د. أحمد السيد عبد الصاو ي، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، ١٩٧٩م.
١٩٧. المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال ((البيان والتبيين)). عبد السلام المسدي، مجلة الأقلام العراقية، العدد ١١، ١٩٨٠ م، ص: ٣٨٧.
١٩٨. المقاييس البلاغية بين ابن أبي الأصبع وبهاء الدين السبكي. د. محمود عبد العظيم صفا. رسالة دكتوراه مخطوطة بمكتبة كلية اللغة العربية بجامعة الأزهر، القاهرة،١٣٢٦هـ.
١٩٩. مناهج بلاغية. د. أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣م.
٢٠٠. مناهج تجديد في النحووالبلاغة والتفسير والأدب. أمين الخولي، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١م.
٢٠١. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. حازم القرطاجني (٦٨٤ هـ)، تقديم: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦م.
٢٠٢. المنهاج الواضح للبلاغة. حامد عوني، مطبعة مصر، القاهرة، ١٩٥١ م.
٢٠٣. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري. الحسن بن بشر الآمدي (٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٤٤م. وهناك طبعة أخرى للسيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥ م، ١٩٧٢م.
٢٠٤. مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح. ابن يعقوب المغربي (- ١١١٠ هـ) ، ضمن شروح التلخيص ، طبع. مصطفى الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٣٧م.
٢٠٥. الموجز في تاريخ البلاغة. د. مازن المبارك، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩م.
٢٠٦. الموجز في شرح دلائل الإعجاز. د. جعفر دك الباب، مطبعة الجليل، دمشق، ١٩٨٠م.

– ن –

٢٠٧. نحوبلاغة جديدة. د. محمد عبد المنعم خفاجي، ود. عبد العزيز شرف، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٧م.
٢٠٨. نشأة البحث البلاغي وصلته برجال الفلسفة والكلام. د. عبد الحميد سند الجندي، مجلة كلية الآداب بالجامعة الأردنية، عمّان، ١٩٧١م.

٢٠٩. نصرة الثائر على المثل السائر. صلاح الدين الصفدي (٧٦٤ هـ) ، تحقيق: محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٢م.
٢١٠. نصوص النظرية البلاغية في القرنين الثالث والرابع للهجرة. د. داو د سلوم ود. عمر الملاّ حويش، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٧٧م.
٢١١. نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع للهجرة. د. جميل سعيد ود. داو د سلوم، النجف الأشرف، العراق، ١٩٧١م.
٢١٢. نظرات في البلاغة والإسناد. د. محمد عبد الرحمن الكردي، مطبعة السعادة، القاهرة، ١٩٧١م.
٢١٣. نضرة الاغريض في نظرة القريض. المظفر بن فضل العلوي (٦٥٦هـ)، تحقيق: د. نهى عارف الحسن، دمشق، ١٩٧٦م.
٢١٤. نظرية عبد القاهر في النظم. د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠م.
٢١٥. نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر والنقد الغربي الحديث. د. محمد نايل أحمد، دار الطباعة المحمدية، القاهرة (؟).
٢١٦. نظرية المعنى في النقد العربي. د. مصطفى ناصف، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢١٧. نظرية النظم ((تاريخ وتطور)) د. حاتم صالح الضامن، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٩م.
٢١٨. النظم في دلائل الاعجاز، د. مصطفى ناصف، حوليات كلية الأدب بجامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٥٥م.
٢١٩. النظم والمحاكاة في الفن بين عبد القاهر وارسطو. عبد الستار كمال، مجلة الثقافة المصرية، القاهرة، العدد ٦٦، ١٩٧٩م.
٢٢٠. النقد التحليلي عند عبد القاهر الجرجاني ((دراسة مقارنة)). د. احمد عبد السيد الصاو ي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، ١٩٧٩م.
٢٢١. نقد الشعر. قدامة بن جعفر (٢٣٧هـ)، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة، ١٩٧٩م، وهناك تحقيق اخر لكمال مصطفى، مكتبة الخفاجي بمصر، والمثنى ببغداد، ١٩٦٣م.
٢٢٢. نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز: محمد بن عمر الرازي (٦٠٦هـ)، القاهرة،١٣٢٧هـ، وهناك طبعة اخرى، تحقيق: د. ابراهيم السامرائي، ود. محمد بركات حمدي أبوعلي، مكتبة دار الفكر، الاردن، عمان، ١٩٨٢م.

- هـ -

٢٢٣. أبوهلال العسكري ومقاييسه البلاغية. د. بدوي طبانة، القاهرة، ١٩٥٢م.

- و-

٢٢٤. الوساطة بين المتنبي وخصومه. علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق: محمد أبوالفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاو ي، طبع: عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٥١م.

ثانياً: في البيان القرآني:

- أ -

٢٢٥. الإتقان في علوم القرآن. عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ)، تحقيق:محمد أبوالفضل ابراهيم، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٧٤م.
٢٢٦. أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري. د. محمد زغلول سلاّم، دار المعارف، مصر، ١٩٦١م.
٢٢٧. أدب الحديث النبوي. د. بكري شيخ امين، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٢٨. من أساليب البيان في القرآن الكريم. محمد علي أبوحمدة، جمعية عمّال المطابع التعاونية، الاردن، عمان، ١٩٧٨م.
٢٢٩. الإعجاز والإيجاز. أبو منصورالثعالبي(٤٢٩هـ)، دار صعب، بيروت، (؟).
٢٣٠. الإعجاز البياني للقرآن ومسائل ابن الازرق. د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ١٩٧١م.
٢٣١. إعجاز القرآن. عبد الكريم الخطيب، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٤م.
٢٣٢. إعجاز القرآن. السيد محمد الحكيم، دار التأليف، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٣٣. إعجاز القرآن. محمد بن الطيب أبوبكر الباقلاني (٤٠٣ هـ)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٣م. تحقيق/ السيد احمد صقر.
٢٣٤. إعجاز القرآن والبلاغة النبوية. مصطفى صادق الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٣٥. إعجاز البيان القرآني. د. محمد حفني محمد شرف، المجلس الاعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢٢٦. إعجاز القرآن بين المعتزلة والاشاعرة. د. منير سلطان، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧٣م.
٢٢٧.الإعجاز في نظم القرآن. د. محمد السيد شيخون، مكتبة الكليات الازهرية، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٢٨.الامثال القرآنية ((دراسة وتحليل وتصنيف ورسم لاصولها وقواعدها ومناهجها)). عبد الرحمن حبنكة، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠م.

- ب -

٢٢٩. البديع في ضوء أساليب القرآن. د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، ١٩٧٩م.
٢٤٠. بديع القرآن. عبد العظيم بن عبد الواحد المعروف بابن أبي الاصبع المصري (٦٥٤هـ)، تحقيق: د. حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، (؟).
٢٤١. البرهان في علوم القرآن. محمد بن بهادر المعروف ببدر الدين بن محمد الزركشي (ـ٧٩٤هـ)، طبع: عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط٢.
٢٤٢. البرهان الكاشف عن إعجاز القرآن. عبد الواحد بن عبد الكريم الزملكاني (٦٥١هـ)، تحقيق: د. خديجة الحديثي، ود. أحمد مطلوب، مطبعة العاني، بغداد ١٩٧٤م.
٢٤٣.البرهان في وجوه البيان. إسحاق بن ابراهيم بن وهب (حوالي القرن الرابع الهجري) ، تحقيق: د. أحمد مطلوب. ود. خديجة الحديثي، بغداد، ١٩٦٧م.
٢٤٤. بلاغة العطف في القرآن الكريم ((دراسة أسلوبية)). د. عفت الشرقاو ي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.

- ث -

٢٤٥. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. الرماني (٣٨٦ هـ)، والخطابي (٣٨٨هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ أو ٤٧٣ هـ). تحقيق: محمد خلف، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.
٢٤٦. بلاغة القرآن. محمد الخضر حسين، جمع: علي رضا التونسي، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧١م.
٢٤٧. من بلاغة القرآن. د. أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط٣.
٢٤٨. مع بلاغة القرآن. د. عبد الحميد العبيسي، طبع عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٧٤م.
٢٤٩. بلاغة القرآن في آثار القاضي عبد الجبار وأثره في الدراسات البلاغية. د. عبد الفتاح لاشين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٥٠. بلاغة القرآن بين الفن والتاريخ. د. فتحي عامر، دار النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٧٥م.

٢٥١. من بلاغة النبوة. د. عبد القادر حسين، دار التراث العربي، القاهرة،١٩٧٧م.
٢٥٢. البهاء السبكي وآراؤه البلاغية والنقدية. د. عبد الفتاح لاشين، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢٥٣. البيان في ضوء أساليب القرآن. د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
٢٥٤.البيان القرآني. د. محمد رجب البيومي، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.
٢٥٥. البيان النبوي. د. عدنان زرزور، مكتبة دار الفتح، دمشق، ١٣٩٢هـ.
٢٥٦. تأثير القرآن الكريم في شعر المخضرمين على صعيد اللفظ والمعنى والأسلوب. نور الدين حمود، الكلية الزيتونية للشريعة وأصول الدين، تونس، رسالة دكتوراه مخطوطة، ١٩٨١م.

ـ ت ـ

٢٥٧. التبيان في أقسام القرآن. محمد بن أبي بكر المعروف بابن قيّم الجوزية (١٥٧هـ) ، تصحيح: طه يوسف شاهين، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م.
٢٥٨. التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن. عبد الواحد بن عبد الكريم المعروف بابن الزملكاني (-٦٥١هـ) ، تحقيق: د. أحمد مطلوب، ود. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٤م.
٢٥٩. التشبيهات القرآنية والبيئة العربية. واجدة مجيد الأطرقجي، وزارة الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٨م.
٢٦٠. التصوير الفني في القرآن. سيّد قطب، دار المعارف، القاهرة، (؟).
٢٦١. تطور دراسات إعجاز القرآن وأثرها في البلاغة العربية. د. عمر الملا حويش، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٧٢ م.
٢٦٢. التعبير الفني في القرآن. د. بكري شيخ أمين، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٦٣. التفسير البياني للقرآن الكريم. د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
٢٦٤. تلخيص البيان في مجازات القرآن. محمد بن أحمد الشريف الرضي (٤٠٦هـ) تحقيق: محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ن ١٩٥٥م.

ـ ح ـ

٢٦٥. الحديث النبوي. د. بكري شيخ أمين، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٦٦. الحديث النبوي مصطلحه وبلاغته وكتبه. محمد الصبّاغ، المكتب الإسلامي، دمشق، ١٩٨١م.
٢٦٧. الحديث النبوي من الوجهة البلاغية. د. عز الدين السيّد، مكتبة وهبة، القاهرة، ١٩٧٣م.

ـ خ ـ

٢٦٨. خصائص التصور الإسلامي ومقوماته. سيّد قطب، ١٩٦٨؟.
٢٦٩. الخصائص الفنية في الأدب النبوي. محمد بن سعد الدبل، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية اللغة العربية بجامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض، ١٤٠٢هـ.
٢٧٠. خطوات التفسير البياني للقرآن الكريم. د. محمد رجب البيومي، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م.

ـ د ـ

٢٧١. دراسة أدبية لنصوص من القرآن. محمد المبارك، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٣م.

- ص -

٢٧٢. الصورة الفنية في المثل القرآني. د. محمد حسين علي الصغير، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١م.

- ط -

٢٧٣. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وحقائق الإعجاز. يحيى بن حمزة العلوي(٧٤٩هـ)، دار الكتب الخديوية، القاهرة، ١٩١٤م. وهناك نسخة مصور في بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٠م.

- ف -

٢٧٤. الفاصلة في القرآن. محمد الحسناو ي، دار الأصيل، حلب، سورية، ١٩٧٧م.

٢٧٥. فكرة إعجاز القرآن منذ البعثة النبوية حتى عصرنا الحاضر. نعيم الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٠م.

٢٧٦. الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان. محمد بن أبي بكر المعروف بابن قيّم الجوزية (٧٥١هـ)،نشر: محمد أمين الخانجي وشركاه، مصر، الآستانة، ١٣٢٧هـ.

- ق -

٢٧٧. القرآن بين الحقيقة والمجاز والإعجاز. محمد عبد الغني حسن، مؤسسة المطبوعات الحديثة، القاهرة، (؟).

٢٧٨. القرآن والصور البيانية. د. عبد القادر حسين، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٧٥م.

- ك -

٢٧٩. الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاو يل في وجوه التأويل . محمود بن عمرالزمخشري (٥٣٨هـ)، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، مطبعة الإستقامة، القاهرة، ١٩٤٦م.

- ل -

٢٨٠. لغة القرآن الكريم. د. عبد الجليل عبد الرحيم، مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن، عمّان، ١٩٨١م.

٢٨١. لغة القرآن الكريم في جزء ((عمَّ)). محمود أحمد نحلة، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨١م.

٢٨٢. لمحات في أصول الحديث والبلاغة النبوية. د. محمد أديب الصالح، المكتب الإسلامي، دمشق، (؟).

- م -

٢٨٣. متشابه القرآن. القاضي عبد الجبار بن أحمد الهمذاني (٤١٥هـ)، تحقيق: د. عدنان محمد زرزور، دار التراث، القاهرة ن ١٩٦٩م.

٢٨٤. مجاز القرآن. معمر بن المثنى (٢٠٦هـ)، تعليق: د. محمد فؤاد سزكين، مكتبة الخانجي ودار الفكر، القاهرة، ١٩٧٠م.

٢٨٥. المجازات النبوية. محمد بن أحمد الشريف الرضي (٤٠٦هـ)، تحقيق: طه محمد الزيني، نشر: مؤسسة الحلبي وشركاه، القاهرة، ١٩٦٧م. وهناك طبعة أخرى، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد، مؤسسة الحلبي، القاهرة، ١٩٧١م.

٢٨٦. المدائح النبوية. د. زكي مبارك، دار الشعب، القاهرة، ١٩٧١م.

٢٨٧. مشاهد القيامة في القرآن. سيّد قطب، دار الشروق، بيروت، (؟).

٢٨٨. المعاني الثانية في الأسلوب القرآني. د. فتحي عامر، منشاة المعارف، الإسكندرية،١٩٧٦م.

٢٨٩. المعاني في ضوء أساليب القرآن. د. عبد الفتاح لاشين، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦م.

٢٩٠. معترك الأقران في إعجاز القرآن. عبد الرحمن السيوطي (-٩١١هـ)، تحقيق: علي محمد البجاو ي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٩ م.
٢٩١. المعجزة الكبرى. محمد أبوزهرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢٩٢. المغني في أبواب الحديث (الجزء السادس عشر). القاضي عبد الجبار الأسد آبادي (٤١٥هـ)، تحقيق: أمين الخولي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٠م.
٢٩٣. منهج الزمخشري في تفسير القرآن وبيان إعجازه. د. مصطفى الصاو ي الجويني، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨ م.
٢٩٤. مناهج في التفسير. د. مصطفى الصاو ي الجويني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٧١م.

– ن –

٢٩٥. النظم الفني في القرآن. عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب بالجماميز، القاهرة، (؟).
٢٩٦. الوحدة الموضوعية في القرآن الكريم. د. محمد محمود حجازي، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٧٠م.

المحتويات

الفصل الثالث
البيان العربي في مؤلفاته
التأسيس... التجربة... التكريس... التطور

الفصل الرابع
من البلاغة إلى الأسلوبية

الفصل الخامس
المعنى والمعنى البياني

الفصل السادس

أسلوب التشبيه

الفصل السابع

أسلوب الإستعارة

الفصل الثامن

أسلوب المجاز

الفصل التاسع

أسلوب الكناية

المؤلف



د. رحمن غركان

- مواليد: العراق، ١٩٧٠م.
- يعمل أستاذاً للدراسات النقدية والبلاغية في كلية التربية بجامعة القادسية في العراق.

صدرت له في حقل الشعر:

١. سوف بلا ربما، بغداد، ١٩٩٨م.
٢. سفر في مرايا القيد، بغداد، ٢٠٠١م.

صدر له في حقل الدراسات الأدبية والنقدية:

١. لغة الشعر الإسلامي – الفرزدق أنموذجا، بغداد، ١٩٩٦م.
٢. قصيدة الأداء الفني في الشعر العراقي المعاصر، بغداد، ٢٠٠٢م.
٣. مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دمشق، ٢٠٠٤م.
٤. التنظير والاجراء – دراسة في أشكال أداء القصيدة العربية، النجف الأشرف، ٢٠٠٦م.
٥. موجهات القراءة الإبداعية، دمشق، ٢٠٠٧م.
٦. أسلوبية البيان العربي – من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النصّ الإبداعي، دار الرائي، دمشق، ٢٠٠٨م.
٧. علم المعنى – الذات، التجربة، القراءة. دار الرائي، دمشق، ٢٠٠٨م.
٨. نظرية البيان العربي/ خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي (تنظير وتطبيق). دار الرائي، دمشق، ٢٠٠٨م.

له تحت الطبع:

١. الشعر فاعلاً إرهابياً – قراءة في خطابات شعرية سالبة.
٢. صلاة المآذن، مجموعة شعرية.
٣. المنهج التكويني من الرؤية إلى الإجراء/ نحو منهج مقترح في استقبال النصّ واستشراف المعنى.

هذا الكتاب:

اتخذت الدراسة من المنهج البلاغي الفني الذي يصدر عن مكونات النص الفني ، صدوراً اجرائياً في كشف المعنى وقراءته ، طريقة ونهجا ، وقد بدا ذلك في خلال اتجاهين: الأول كان تعليمياً يقرأ المعنى عبر محددات بعينها ويشير الى صورته السطحية الموضوعية الأولى ، من خلال مكوناته المباشرة ، وهي طريقة أولية يلجأ إليها العقل البلاغي التعليمي في نظراته الأولى ، وتأمله البدائي في النص. والثاني كان تحليلياً فنياً بدا معنياً بالمنهجية البلاغية البيانية التي تتدبر العمل الفني من خلال تأمل مكونات إبداعه الفني ، والكيفيات التي أخذت فيها تلك المكونات بالتكامل والتناسب في سياق بنية النص كلها أو بنية العمل الفني عامة ، بما تكون القراءة مشغولة في كل صورة منها بالمكون المهيمن كاشفة عن تأثيره والمعاني التي يوحي بها ، وهنا تنفتح الدراسة على الفن جمالياً ، وعلى الأسلوب اجرائياً ، وعلى كيفية القراءة منهجياً ، بما يكون منهج الدراسة نافعاً للمبتديء ، مضيئاً للمتقدم في حقل الدراسات النقدية والبلاغية .

الناشر

